大学音乐教程

牟新　尹佐华　王春萌　编著

中国广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

大学音乐教程/牟新,尹佐华,王春萌编著.—北京:中国广播电视出版社,2006.9

ISBN 7-5043-5070-2

Ⅰ.大… Ⅱ.①牟…②尹…③王… Ⅲ.音乐—高等学校—教材 Ⅳ.J6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 097511 号

大学音乐教程

编　　著	牟新　尹佐华　王春萌
责任编辑	张安平
封面设计	水木时代(北京)图书中心
监　　印	赵　宁
出版发行	中国广播电视出版社
电　　话	86093580 86093583
社　　址	北京市西城区真武庙二条 9 号(邮政编码:100045)
经　　销	全国各地新华书店
印　　刷	安徽省蚌埠广达印务有限公司
开　　本	787 毫米×1092 毫米　1/16
字　　数	499 千字
印　　张	19.25
版　　次	2006 年 9 月第 1 版　2006 年 9 月第 1 次印刷
印　　数	3000 册
书　　号	ISBN 7-5043-5070-2/J·418
定　　价	35.60 元(赠光盘)

前　言

为全面贯彻落实《中共中央国务院关于深化教育改革全面推进素质教育的决定》和《学校艺术教育工作规程》精神，完成《全国学校艺术教育发展规划》中"所有普通高等学校均在2005年前普遍开设艺术类选修课和限定性选修课的目标"，我们编写了这本教材。

本教材共分四个部分。

(1)音乐理论基础知识，包括：音的性质、音程、和弦、调式等。

(2)音乐欣赏基础知识，包括：音乐的基本表现特征，音乐的要素、手段、结构，不同历史时期的音乐风格及其特点等内容。

(3)中国音乐作品欣赏，包括：中国民歌、近现代及当代歌曲、说唱音乐、戏曲音乐及中国民族器乐作品的欣赏等。

(4)外国音乐作品欣赏，包括：外国民歌，创作歌曲、舞剧音乐及外国器乐曲欣赏等等。

本教材除力求线索明确、内容丰富、简明扼要外，音乐欣赏部分的全部内容配有音响，适用于本、专科高职、高专音乐必修课和选修课的教材，既能适应多层次、多形式的音乐专业教学和音乐爱好者自学的需要，对参加音乐专业高考的学生也能起一定的指导性作用。

在本教材编写过程中，参考和引用了大量有关的书刊的资料，在此也向这些书刊的作者表示由衷的感谢。

由于本教材的编写时间仓促，又加之水平有限，疏漏、错误之处在所难免。恳请广大读者提出宝贵意见。

编　者

2006年9月

目　　录

第一编　音乐基础理论

第二编　音乐欣赏基础知识

第三编　中国音乐欣赏

第四编　外国音乐欣赏

第一编

音乐基础理论

第一章　音　高

第一节　音

一、音的产生

发音体振动产生音。音普遍存在于自然界和社会生活中，但并不是所有的音都能作为音乐的素材。音乐中所使用的音，是人们在长期的音乐实践中选择出来的，用以塑造音乐形象、表达音乐思想。

二、音的种类

（一）乐音

发音体震动状态规则、发出音高明显的音，叫做乐音。乐音听来悦耳。

（二）噪音

发音体震动不规则、发出音高不明显的音，叫做噪音。噪音听来刺耳。

音乐中主要使用乐音，适当使用噪音。音乐化的噪音乐器具有丰富的表现力，在我国民乐中被广泛应用，在现代音乐作品中，也越来越被人们重视。

三、音的性质

（一）音高

音的高度决定于发音体每秒震动的次数（即频率）的多少。频率高，音则高；频率低，音则低。

频率以 Hz（赫兹）为单位。人耳所能听到的音高范围约为 16 Hz～20 000 Hz。低于 16 Hz 的音，称超长波；高于 20 000 Hz 的音，称超短波。

（二）音值

音的长短决定于发生体震动时间的长短。震动时间长，音则长；震动时间短，音则短。

（三）音强

音的强弱决定于发音体振幅的大小。振幅大，音则强；振幅小，音则短。

（四）音色

音色决定于发音体的质地、形状、震动方式、发音方法及泛音多少、强弱等因素。

音的以上四种性质，是音乐表现的重要因素，其中音高和音值最重要。

四、基音 泛音 复合音 分音

(一)基音

发音体整体振动产生的音,叫做基音,基音起着决定高音的作用。

(二)泛音

发音体部分振动产生的音,叫做泛音,泛音起着决定音色的作用。

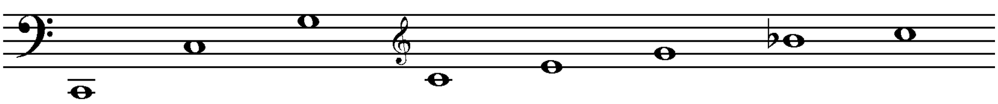
(三)复合音

基音和泛音结合在一起而形成的音,叫做复合音。

(四)分音

构成复合音的基音和泛音,叫做分音。基音称第一分音。发音体分两部分振动产生的音叫第二分音,即第一泛音;分三部分振动产生的音叫做第二泛音。余下类推。下例是以 C 为基音的分音列:

例 1—1



分音 1 基音　2　3　4　5　6　7　8

第二节 乐音体系 音列 音级 音名

一、乐音体系

在音乐中所使用的全部乐音的总和,叫做乐音体系。现代最大的钢琴包括 88 个高低不同的音,最低音为 27.5 Hz,最高音为 4 185.6 Hz。低于或高于这个范围的音,一般是不用的。

二、音列

乐音体系中的音,按照音高顺序由低到高或由高到低排列起来,叫音列。

三、音级

乐音体系中的各音,叫做音级。它分为基本音级和变化音级两种。

(一)基本音级

以 C、D、E、F、G、A、B 七个英文字母命名的音,叫做基本音级。

(二)变化音级

升高或降低基本音级而得来的音,叫做变化音级,如:

♯C ♯D ♯E ♯F ♯G ♯A ♯B, ♭C ♭D ♭E ♭F ♭G ♭A ♭B,

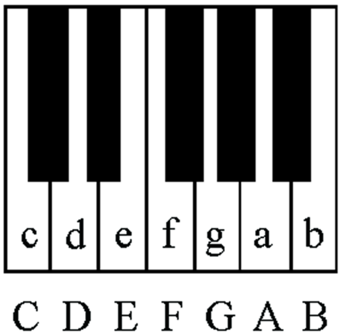
×C ×D ×E ×F ×G ×A ×B, ♭♭C ♭♭D ♭♭E ♭♭F ♭♭G ♭♭A ♭♭B 等。

四、音名

乐音体系中，对固定音高的音所定的名称，叫做音名。音名用 C、D、E、F、G、A、B（c、d、e、f、g、a、b）七个拉丁字母标记。

音名键盘上的位置如下：

例 1—2



五、唱名

用于唱歌的 do Re mi fa sol la si 叫做唱名。唱名的应用分固定唱名法和首调唱名法。

（一）固定唱名法

唱名与音名的关系固定不变，即不论何调均以 C 唱 do 的高度，但需按调号升高或降低某些音。如 G 调应将$^{\#}$F 唱成$^{\#}$4（升 fa）等。

（二）首调唱名法

唱名与音名的关系不固定，即以调名唱为 do 的高度。如 C 调以 C 为 do、^{b}B 调以^{b}B 为 do 等。

第三节　音的分组　八度　音域　音区

一、音的分组

音列中有许多高低不同的音，基本上循环重复使用七个音名 C、D、E、F、G、A、B，因此便产生了许多同音名。为了区分音名相同而音高不同的音，便将音列分成“组”。

位于键盘中央的 C 音称为中央 C，从中央 C 开始向右，分组次序为小字一组（$c^1d^1e^1f^1g^1a^1b^1$）、小字二组（c^2－b^2）、小字三组（c^3－b^3）、小字四组（c^4－b^4）、小字五组（c^5－b^5）。从中央 C 向左，分组次序为小字组（c－b）、大字组（C－B）、大字一组（C_1－B_1）、大字二组（C_2－B_2）。小字组用小写字母记在右上方加相应数字标记；大字组用大写字母记在右下方加相应数字标记。

二、八度

相邻音组的两个同名音，叫做八度。如 a^1—a^2、B—b 等。

三、音域

音的高度范围叫做音域。通常指乐器、人声和音乐作品的最低音到最高音的范围。如钢琴的音域 A_2—c^5，女高音的音域一般为 c^1—a^2，歌曲《我爱你，中国》的音域为 c^1—g^2。

四、音区

根据音高和音色的特点，将音域划分为若干部分，这些部分叫做音区。音区一般分为高音区、中音区、低音区。在乐音体系的总音域中，大字二组、大字一组和大字组属低音区；小字组、小字一组和小字二组属中音区；小字三组、小字四组和小字五组属高音区。

各种乐器与人声音域不同，而音区划分也不一致，如大管的音高区则为双簧管的低音区。

大管音区划分为：

$^bB_1$ C D E F G A B	c d e f g a b c^1	d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 b^1 c^2
低音区	中音区	高音区

双簧管音区划分为：

^bb c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 b^1	c^2 d^2 e^2 f^2 g^2 a^2 b^2	c^3 d^3 e^3 f^3 g^3
低音区	中音区	高音区

各音区的特性音色，在音乐表现中具有重要意义。高音区清脆、明亮，中音区优美、柔和，低音区浑厚、浓重。

第四节　音　律

一、音律

乐音体系中各音的准确高度及其相互关系叫做音律。精密制定乐音高度的方法叫做定律法，也叫律制。不同的律制便产生了不同结构形式的音阶。在历史发展过程中，曾采用各种各样的定律法来确定乐音体系中各音的高度。其中主要的有五度相生律、纯律和十二平均律。

(一)五度相生律

根据分音列第二分音与第三分音的纯五度关系作为生律要素而产生的音律，叫做五度相生律。即由某一音开始向上构成五度相生律。这便产生了五度相生律的七个基本音级：

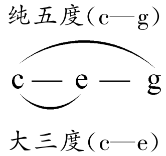
f—c—g—d—a—e—b

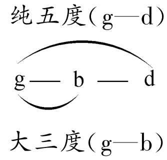
我国古代用“三分损益”法求得五度相生律。即将发音体长度均分为三部分，去其三分之一留其三分之二为“三分损一”，产生比原音高纯五度的音。将发音体长度增加三分之一，为“三分益一”，产生比原音低纯四度的音。以此法上下互生，就构成了五度相生律，又称三分律。

我国古代记载五度相生律，最早见于公元前七世纪的《管子・地员篇》，欧洲最早用数学来研究五度相生律的是希腊的毕达哥拉斯(约公元前 582～前 493)。

(二)纯律

在分音列第二分音和第三分音之间加入第五分音构成和弦形式，作为生律要素而产生的音律。即在纯五度之间加上大三度，如此产生的音律即纯律。这样便产生了纯律的七个基本音级。





(三)十二平均律

将纯八度分为频率比值均等的十二半音的音律，叫做十二平均律，也叫等音程。十二平均律中最小的音高差别为半音，两个相邻的半音为一个全音。在基本音级之间，E—F、B—C 为半音，C—D、D—E、F—G、G—A、A—B 为全音。

早在古代希腊便有人提出十二平均律，但未能加以科学运算。我国明朝朱载堉(1536～1611)是世界上最早根据数学计算来订制十二平均律的伟大音乐家。他在 1584 年所著《律学新说》中提出了这种定律法。但因历史条件所限，这种定律没有得到应用的机会。在欧洲，法国音乐理论家美孙(1588～1648)于 1636 年所著的《和声学》一书中提出十二平均律的定律法，比朱载堉约晚半个世纪。

德国伟大的作曲家巴赫(1685～1750)于 1722 年创作了《平均律钢琴曲集》，借以表明十二平均律的科学性与实用价值，从此，十二平均律便盛行于欧洲。平均律的运用，对世界音乐的发展产生了极大的影响。

二、三种律制的应用

五度相生律是根据分音纯五度而定律，因此在音乐的先后结合上自然、协调，适用于演奏、演唱单声音乐。纯律是根据自然三和弦而定律，因此在和弦上纯正、和谐，适用于合奏、合唱等多种音乐。十二平均律虽然在音的先后结合和同时结合上都不十分自然、纯正，但便于转调，从而推动了音乐创作技术的发展，同时在键盘乐器的制造、演奏上有许多优点，因此被世界各国普遍采用。

三、标准音

音的国际标准高度随时代而异。17、18 世纪时，a^1 约为 415 Hz～430 Hz，称为“古典高度”。到 19 世纪，1834 年，德国斯图加特物理学家会议决定 a^1＝440 Hz。1859 年，法国巴黎音乐家和物理学家委员会决定 a^1＝435 Hz，1939 年，英国伦敦国际会议恢复斯图加特会议决定的 a^1＝440 Hz。此后，称 a^1＝440 Hz 为第一国际高度，因通常用于演奏会上，又称演奏会高度。而 a^1＝435 Hz 被称为第二国际高度。现在世界上通用第一国际高度。

第五节　变音记号

一、变音记号

表示将音高升高、降低和还原的记号，叫做变音记号。

二、变音记号的种类

(一)升记号(♯)

表示将基本音级升高半音。如：♯G、♯e、♯a 等。

(二)降记号(b)

表示将基本音级降低半音。如：ba、bg、bA 等。

(三)重升记号(×)

表示将基本音级升高全音。如：×F、×g、×a 等。

(四)重降记号(bb)

表示将基本音级降低全音。如：bbB、bbe、bbf 等。

(五)还原记号(n)

表示将升高(I 或×)或降低(b或 bb)的音还原。如：nA、nc、nf 等。

三、变音记号的位置

在五线谱中，变音记号记在音符的正左方，在简谱中，记在音符、音名的左上方。

四、临时变音记号

记在音符左方的变音记号，叫做临时变音记号。它对该记号之后一小节之间的同高度的音有效，对跨小节相邻的、加延音线的同高度音也有效。

第六节　自然半音　变化半音　自然全音　变化全音　等音

一、自然半音

由相邻的两个基本音级及其变化音级所构成的半音，叫做自然半音。可由两个基本音级或两个变化音级构成，也可由一个基本音级和一个变化音级构成。

例 1—3

e—f　　f—bg　　Ib—Ic

在五线谱上，相邻的线与间上构成的半音为自然半音。

二、变化半音

由一个基本音级变化构成的半音，叫做变化半音。也可由一个基本音级和一个变化音级构成，也可由两个变化音级构成。

例 1—4

f—If　　Ig—×g　　bba—ba

在五线谱上，同一线或间上构成的半音，为变化半音。

三、自然全音

由相邻的两个基本音级及其变化音级所构成的全音，叫做自然全音。也可由两个基本音级或两个变化音级构成，也可由一个基本音级和一个变化音级构成。

例 1—5

c—d　　♯d—♯e　　♭b—c

在五线谱上，相邻的线与间上构成的全音，为自然全音。

四、变化全音

由同一个基本音级变化构成的半音，或相距三度的两个基本音级变化构成的全音，叫做变化全音。可由一个基本音级和一个变化音级构成，也可由两个变化音级构成。

例 1—6

♭♭d—d　　♭e—♯e　　♭b—♭♭d

在五线谱上，同一线或间上，相邻两线或间上构成的全音，为变化全音。

自然半音与变化半音，自然全音与变化全音，性质完全不同，不应混同。

五、等音

音高相同而记法和意义不同的音叫做等音。

十二平均律所有的半音都相等，因而产生等音。除 ♯g 和 ♭a 各有一个等音外，其他每个基本音级和变化音级都有两个等音。

如：

C 的等音有：♯B、♭♭D

♯F 的等音有：♭G、×E

♭♭B 的等音有：A、×G

第二章　五线谱

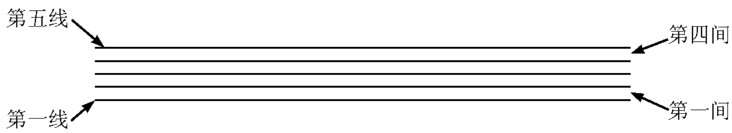
五线谱是目前世界上流行最广的记谱法之一。它以音符的不同形状和谱表上的不同位置记录音的长短和高低。

第一节　五线谱　谱号　谱表

一、五线谱

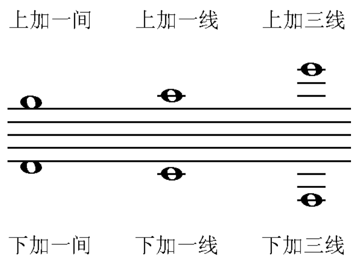
记录音符的五条平行横线，叫做五线谱。五线谱由线和间组成，线和间均由下而上计算。

例 2—1



每一线、间都代表某些音的高度，为了记录更高或更低的音，可在五线谱上方或下方临时加间、加线。上加间、线，由下而上计算；下加间、线，由上而下计算。

例 2—2



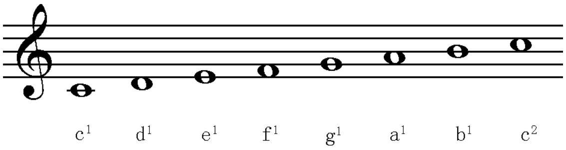
二、谱号

确定五线谱线、间音名的记号叫做谱号。谱号有三种：

（一）G 谱号—

G 谱号也称高音谱号。其中心位置记在第二线上；确定第二线为 g^1，其他各线、间的音名如下：

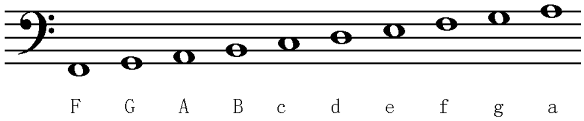
例 2—3



(二)F 谱号— 

F 谱号也称低音谱号。其中心位置记在第四线上,确定第四线为 f。其他各线、间的音名如下:

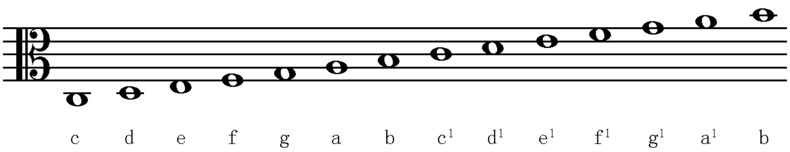
例 2—4



(三)C 谱号— 

C 谱号也称中音谱号。这是一个可移动的谱号,其中心位置常记在第三线或第四线上,确定该线为 c^1。

例 2—5



每一行五线谱都应该在首端写上谱号,中间也可根据需要更换谱号。

三、谱表

记有谱号的五线谱称谱表。分单谱表和联合谱表两类。

(一)单谱表

音乐作品单独记在一行谱表上,叫做单谱表,单谱表有四种:

1.G 谱表

记有 G 谱号的五线谱叫 G 谱表,也叫做高音谱表。为一般群众歌曲及小提琴、长笛、双簧管、单簧管、二胡、笛子等乐器记谱。

2.F 谱表

记有 F 谱号的五线谱叫 F 谱表,也叫做低音谱表。为男低音及大提琴、低音提琴、大管、长号等乐器记谱。

3.中音谱表

三线上记有 C 谱号的五线谱叫做中音谱表。为中音提琴、长号等乐器记谱。

4.次中音谱表

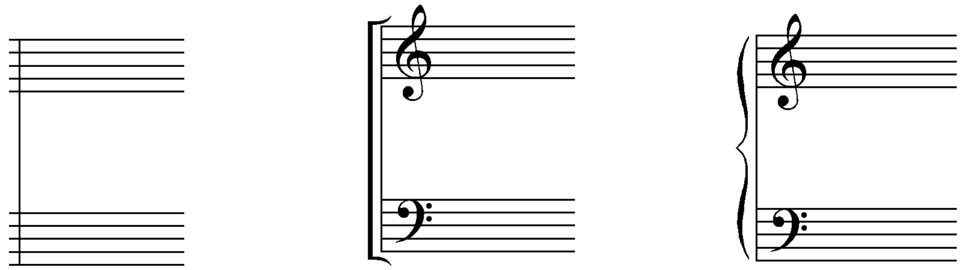
四线上记有 C 谱号的五线谱叫做次中音谱表。为大提琴、大管、长号等乐器记谱。

(二)联合谱表

音乐作品同时记写在数行谱表上,叫做联合谱表。

联合谱表用连谱号连结,连谱号由起线和括线组成,括线分为直括线和花括线两种。

例 2—6



起线　　　　直括线　　　　花括线

由于用途不同,联合谱表也多种多样,常见的有:

1.大谱表

由高音谱表和低音谱表联合组成。

花线大谱表为钢琴、风琴、手风琴、竖琴、扬琴、琵琶等乐器记谱。直线大谱表为合唱、合奏、重奏记谱。

2.三行联合谱表

多用于独唱(独奏)及其钢琴伴奏、重奏等记谱。

3.四行联合谱表

多用于四重唱、四部合唱、四重奏及钢琴三重奏(小提琴、大提琴、钢琴)等记谱。

4.五行以上的联合谱表

常用于独奏及其伴奏、小合奏、钢琴四重奏、五重奏等记谱。

5.管弦乐队总谱

在总谱中用直括线连结同类乐器,如木管乐器、铜管乐器、弦乐器等。在括线左边加细的直括线连结同种乐器,如第一、第二小提琴等。

第二节　音　符

记录长短乐音的符号,叫做音符。音符可由符头组成,或由符头、符干两部分组成,或由符头、符干、符尾三部分组成。

由符头组成:　　w

由符头、符干组成： Q h

由符头、符干、符尾组成： e x

音符分单纯音符和附点音符两种：

一、单纯音符

常用单纯音符的名称、形状见例 2—7。

例 2—7

名　称	形　状	简谱记法
二全音符	W	5 — — — — — — —
全音符	w	5 — — —
二分音符	h	5 —
四分音符	q	5
八分音符	e	$\underline{5}$
十六分音符	x	$\underline{\underline{5}}$
三十二分音符	g	$\underline{\underline{\underline{5}}}$

音符的基本相互关系为 2∶1，即一个全音符等于两个二分音符；一个二分音符等于两个四分音符，余下类推。

二、附点音符

符头右方附加一个或两个小圆点的音符，叫做附点音符。分单附点音符和复附点音符两种。

（一）单附点音符

符头右方附加一个小圆点的音符，叫做单附点音符，简称附点音符。一个附点的作用是增加音符时值的二分之一。

常用附点音符的名称、形状、时值如下：

例 2—8

名　称	形　状	时　值
附点全音符	wk	w+ h
附点二分音符	hk	h+ q
附点四分音符	qk	q+ e
附点八分音符	ek	e+ x
附点十六分音符	xk	x+ g

（二）复附点音符

符头右方附加两个小圆点的音符，叫做复附点音符。第二个附点增加第一个附点时值的二分之一，两个附点共增加音符时值的四分之三。

常用复附点音符的名称、形状、时值如下：

例 2—9

名　称	形　状	时　值
复附点全音符	wkk	w+ h+ q
复附点二分音符	hkk	h+ q+ e
复附点四分音符	qkk	q+ e+ x
复附点八分音符	ekk	e+ x+ g

三、音符的正确写法

(一)符头的写法

符头占一个间的距离。全音符的符头由左上向右下倾斜。其余音符的符头由右上向左下倾斜。

(二)符干的写法

符干应垂直，其长度一般为三个间的距离。符头在三线以上，符干向下；符头在三线以下，符干向上；符头在三线，符干向上或向下均可，应根据临近音符符干方向而定。向上的符干记在符头的右边，向下的符头记在音符的左边。符头在上加三线以上的音符，符干应延伸到第四线或第三线；符头在下加三线以下的音符，符干应延伸到第二或第三线。

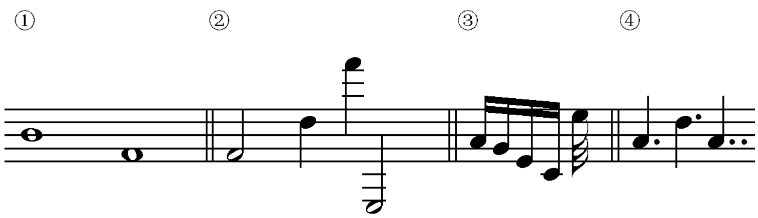
(三)符尾的写法

符尾一律写在符干的右边并弯向符头。如果需要把许多音符连接在一起，可见符杠(粗短线)代替符尾，符杠的方向与符头的方向大致平行。

(四)附点音符的写法

符头在线上，附点应记在上方间内，靠近符头；符头在间内，附点应记在符头的右边，靠近符头。第二附点记在第一个附点的右边。

例 2—10



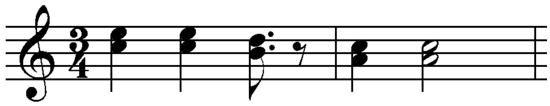
(五)单谱表记二声部的写法

1.单符干的写法

二声部的节奏相同，可用单符干记谱。符干的长度为两个符头间的距离再加上三间的距离，符干的方向应以离第三线最近的符头为准。

例 2—11

郑律成:《我们多么幸福》
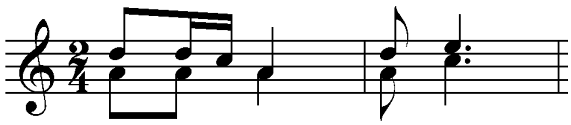


2.双符干的写法

二声部的节奏如果不同,则用双符干记谱,高音部的符干一律向上,低音部的符干一律向下。两声部音高相同时,可用共同符头。

例 2—12

瞿希贤:《送郎当红军》



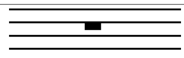
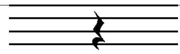
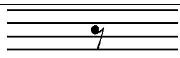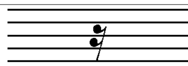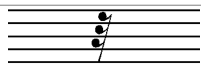
第三节　休止符

表示音休止的符号,叫做休止符。分单纯休止符和附点休止符两种。

一、单纯休止符

单纯休止符简称休止符,常用休止符的名称、形状如下:

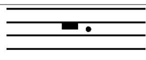
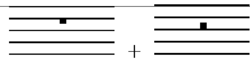
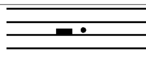
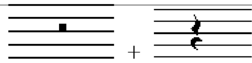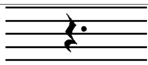
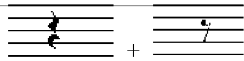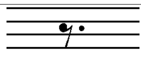
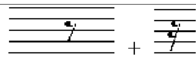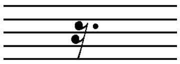
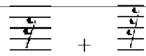
例 2—13

名　称	形　状	简谱记法
全休止符		0 0 0 0
二分休止符		0 0
四分休止符		0
八分休止符		$\underline{0}$
十六分休止符		$\underline{\underline{0}}$
三十二分休止符		$\underline{\underline{\underline{0}}}$

二、附点休止符

休止符右边加附点的休止符叫做附点休止符。附点的作用是增加休止符时值的1/2。
常用附点休止符的名称、形状如下：

例2—14

名　称	形　状	时　值
附点全休止符		
附点二分休止符		
附点四分休止符		
附点八分休止符		
附点十六分休止符		

复附点休止符一般不用。

三、休止符的正确写法

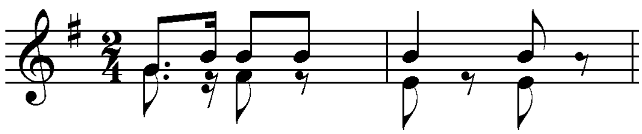
(1)全休止符和二分休止符用小长方形分别记在第四线下方和第三线上方，小长方形宽度为1/2间。

(2)四分休止符、八分休止符大致记在第二、三间，十六分休止符或更短的休止符则向上下扩展。

(3)两个声部休止时值相同，休止符可共用；个别声部休止，可记在五线谱的边缘或记在五线谱之外。

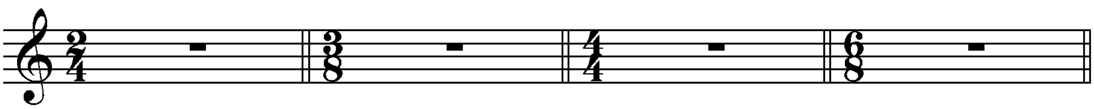
例2—15

金虎改编：《鄂伦春小唱》



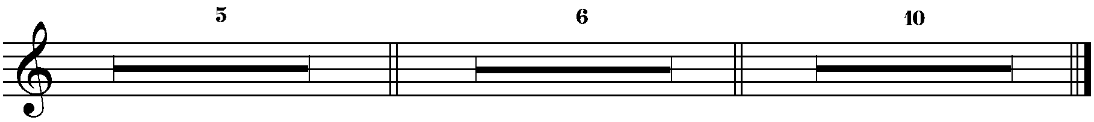
(4)休止符全小节的记法。不论哪种拍子，凡是全小节均用全休止符。

例2—16



(5)休止数小节的记法。需休止数小节时，可用长休止符在上方加休止小节数字表示。

例 2—17



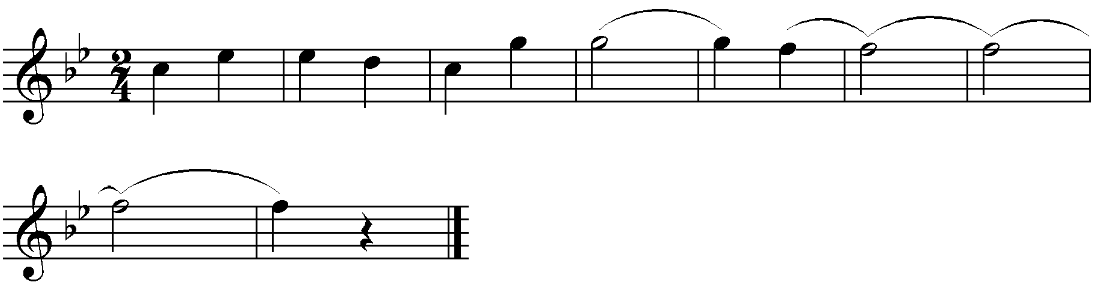
第四节 延音线 延长记号

一、延音线

记在几个相同音高音符上的弧线(⌒),叫做延音线。表示所连接的几个音唱(奏)成一个音,其时值为几个音符的总和。在单声部中,延音线记在符头的一方,弧背与符干方向相反。

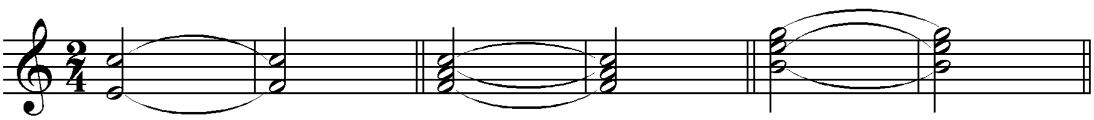
例 2—18

施光南:《在希望的田野上》



在单谱表记多声部时,三线以上的延音线弧背向上,三线以下的延音线弧背向下。

例 2—19



二、延长号

用弧线加圆点标记(U),常见的有三种用法:

(1)记在音符、休止符的上方表示音符、休止符,根据需要自由延长时值。

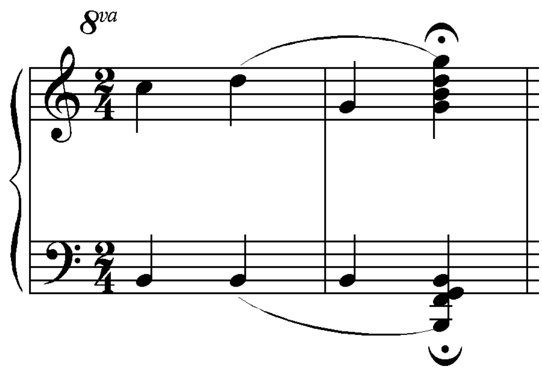
例 2—20

郑秋枫:《我爱你,中国》



在多声部乐曲中，延长号可记在音符的下方。
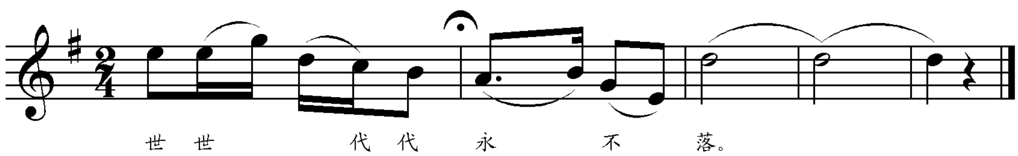
例 2—21



(2)记在小节线上表示小节之间休止片刻。

例 2—22

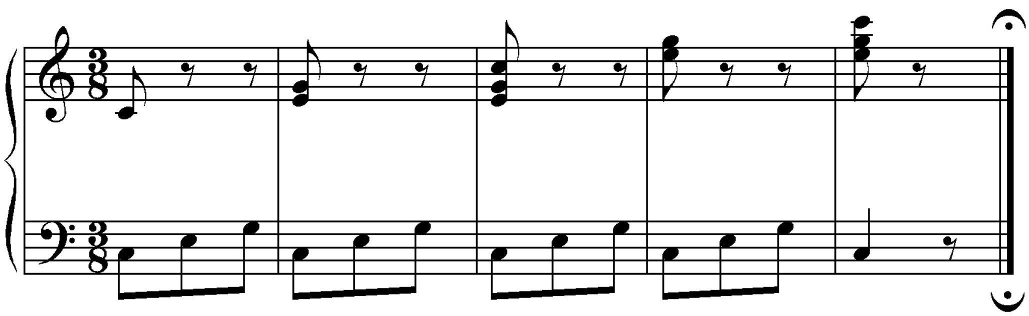
刘虹:《妈妈教我一支歌》



(3)记在段落复纵线、终止复纵线上表示乐曲告一段落或结束。

例 2—23

克列门蒂:《小奏鸣曲》



第三章　节奏　节拍

第一节　节奏　节奏型

一、节奏

音的长短关系，叫做节奏。

节奏以音的长短关系组织音乐，节奏是音调的骨架，是构成音乐的重要因素之一。

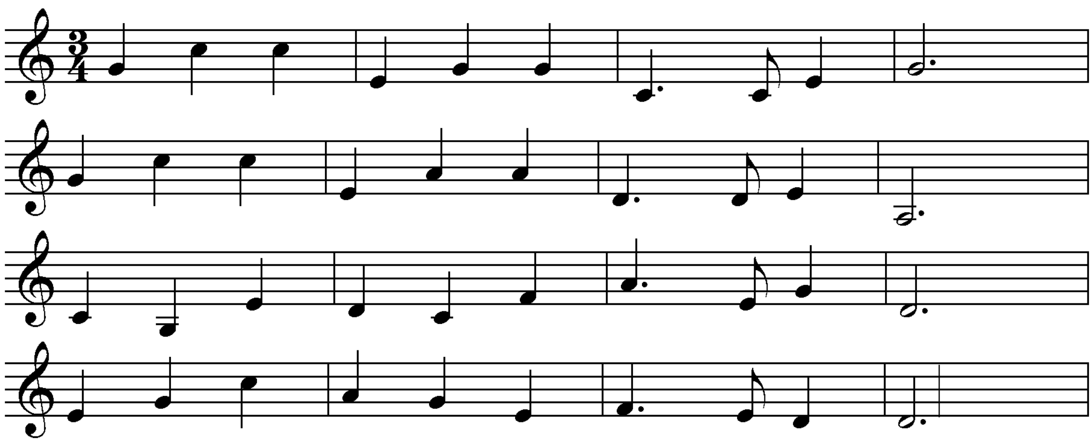
二、节奏型

在曲调中具有典型意义的节奏，叫做节奏型。

音乐作品中运用节奏型的重复，可以体现乐曲的体裁、风格和增强乐曲的统一性，使音乐形象更加鲜明、集中。

例 3—1

天戈:《青年友谊圆舞曲》



第二节　节拍　拍子

一、重音　非重音

和其他的音相比，较强的音叫做重音。比重音弱的音叫做非重音。

二、节拍

乐曲中强(重音)弱(非重音)音有规律的反复，叫做节拍。节拍中的每个单位，叫做节拍单位。

有重音的单位叫做强拍,非重音的单位叫做弱拍。

强 弱 | 强 弱 || 强 弱 弱 | 强 弱 次强 弱 ||

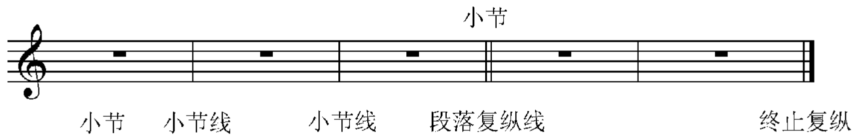
● ○ ● ○ ● ○ ○ ● ○ * ○

(●代表强、 ○代表弱 、 * 代表次强)

三、小节、小节线、段落复纵线、终止复纵线

乐谱中两条线之间的部分叫做小节。用来划分小节的纵线,叫做小节线。小节线划在强拍之前。乐曲在段落结束处,用段落复纵线(‖),在终止处,用终止复纵线(‖)。

例 3－2



四、拍子

节拍单位用固定的音符(如二分音符,四分音符,八分音符)来代表,叫做拍子。

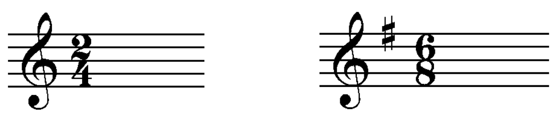
五、拍号

表示拍子的记号叫做拍号。拍号用分数形式标记,分母表示单位拍的音值,分子表示每小节的拍数。如:2/4 表示以四分音符为一拍,每小节有两拍。

拍号的读法一般由下而上,如:2/4 拍子,读作四二拍子。

拍号记在谱号或调号后面,分子、分母写在三线上下。

例 3－3



六、拍子的种类

(一)单拍子

每小节有二拍子或三拍子的拍子,叫做单拍子,其特点是只有强拍和弱拍。

(1)二拍子　强弱次序为:强、弱。如:2/4 拍等。

(2)三拍子　强弱次序为:强、弱、弱。如:3/4 拍等。

(二)复拍子

由同类单拍子结合在一起组成的拍子,叫做复拍子。其特点是有强拍、弱拍和次强拍,强弱次序是固定的。

(1)四拍子(由二拍子组成)　强弱次序为:强、弱、次强、弱。如:4/4 拍等。

(2)六拍子、九拍子、十二拍子(由三拍子组成)　强弱次序为:第一拍强,第四、七、十拍次强,其

余为弱拍。如：6/8 拍等。

（三）混合拍子

由不同类单拍子结合在一起组成的拍子，叫做混合拍子。其特点是有强拍、弱拍和次强拍，但强弱次序不是固定的。

（1）五拍子　有（2＋3）、（3＋2）两种组合形式。强弱次序为：强、弱、次强、弱、弱或强、弱、弱、次强、弱。

（2）七拍子　有（3＋2＋2）、（2＋3＋2）、（2＋2＋3）三种组合形式。

（四）变换拍子

在一首乐曲中，先后出现不同的拍子，叫做变换拍子。拍子的变换是有规律的，可用拍号一次标明；如果拍子变换不规律，则在变换拍子的小节前标明。

（五）散拍子

节拍重音及单位拍的时值不固定，而是根据内容自由处理，这种拍子叫做散拍子，也叫自由拍子。在戏曲中称散板。以艹（散字头三笔）标记。散拍子可根据旋律或歌词的需要，用虚线划分小节，也可不划分小节。

（六）一拍子

每小节只有一拍，叫做一拍子。其特点是只有强拍没有弱拍。在一般音乐作品中较少使用，偶尔在变换拍子中出现。而戏曲音乐中的流水板、快板、垛板则常见。

（七）交错拍子

在乐曲中同时出现不同的拍子，叫做交错拍子。

（八）板、眼

在我国戏曲音乐和民间音乐中，常用板（、或 X）和眼（·或者。）标记拍子。板表示强拍，眼表示弱拍和次强拍。常用板眼如下：

例 3－4

有板无眼：$\left[\frac{1}{4}\right]$　板

、

●

一板一眼：$\left[\frac{2}{4}\right]$　板　眼

、　。

●　○

一板二眼$\left[\frac{3}{4}\right]$　板　头眼　二眼

、　。　。

●　○　○

一板三眼$\left[\frac{4}{4}\right]$　板　头眼　二眼　末眼

、　。　。　。

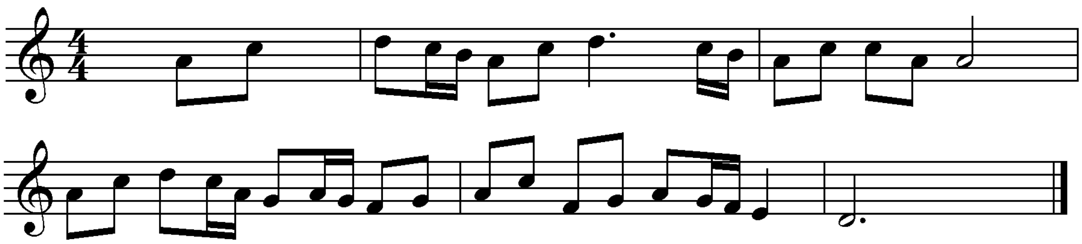
●　○　*　○

七、弱起小节

乐曲中弱拍或弱位开始，叫做弱起小节。弱起小节因拍数不足一小节，所以也叫不完全小节。弱起小节常与最后一小节合成完全小节。

例 3—4

青海民歌：《在那遥远的地方》



第三节　切分音　连音符

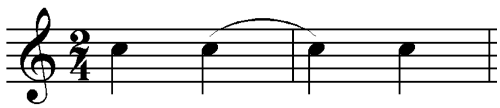
一、切分音

弱拍或弱位的音，延续到强拍或强位的音，这个音叫做切分音。含有切分音的节奏，叫做切分节奏。

切分音的类型有：

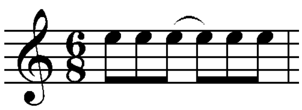
（一）弱拍音延续到强拍形成切分音

例 3—5



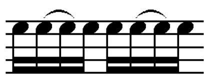
（二）弱拍音延续到次强拍形成切分音

例 3—6
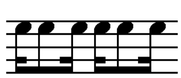


（三）弱位音延续到强位形成切分音

例 3—7



等于



休止符强拍与次强拍，也可取得切分音的效果。

二、连音符

将音符自由均分代替音符基本划分(一分为二),叫做连音。

(一)连音符记号

连音符用弧线加数字记在符头一方。

对有符尾的音符,也可不用弧线只用数字记在符尾一方。

例 3—8



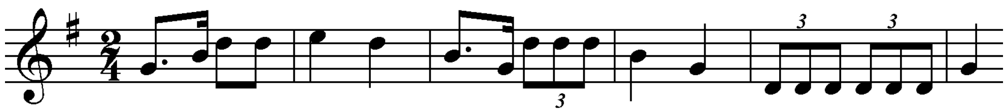
(二)连音符种类举例

1.三连音

将音符均分为三部分代替两部分,叫做三连音。

例 3—9

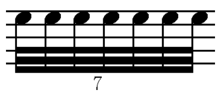
聂耳:《义勇军进行曲》



2.五连音、六连音、七连音

将音符均分为五、六、七部分代替四部分,叫做五连音、六连音、七连音。

例 3—10



3.九连音、十连音、十一连音……十五连音

将音符均分为九、十、十一……十五部分代替八部分,叫做九连音、十连音、十一连音……十五连音。

第四节　节奏 节拍在音乐表现中的意义

节奏、节拍是构成音乐的基本要素,在音乐表现中它们永远是交织在一起的。他们以音的长短、强弱关系来组织音乐,在音乐表现中具有重大的意义。

第四章　音　程

第一节　音程　旋律音程　和声音程

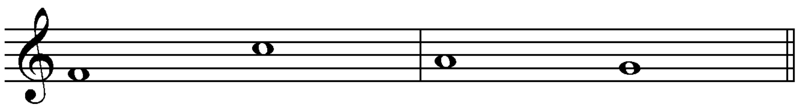
一、音程

两个乐音的音高关系，叫做音程。

二、旋律音程

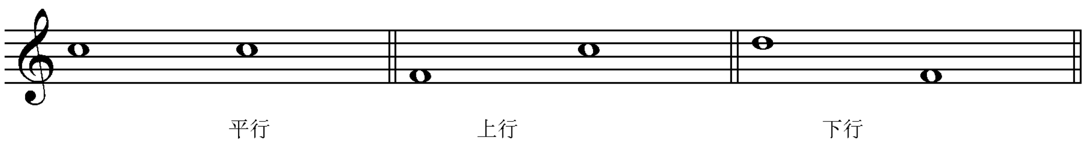
先后出现两个乐音的音高关系，叫做旋律音程。旋律音程是横向关系，书写时一前一后错开。

例 4—1



旋律音程的进行方向为平行、上行、下行。

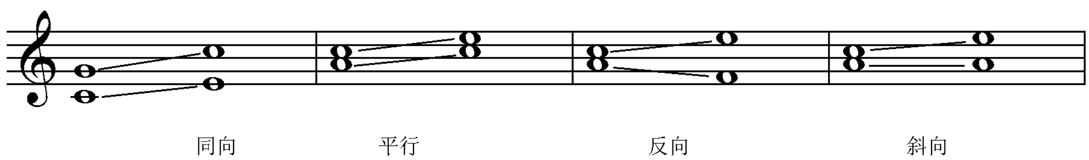
例 4—2



三、和声音程

同时出现两个乐音的音高关系，叫做和声音程。和声音程是纵向关系，书写时一上一下对齐。和声音程进行方向分别为同向、平行、反向、斜向。

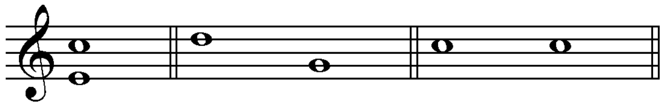
例 4—3



四、音程中两个以上的音的名称及音程读法

音程中的高音叫上方音(也称冠音)，低音叫下方音(也称根音)。两个音的高音相同时，前面的叫上方音，后面的叫下方音。

例 4—4
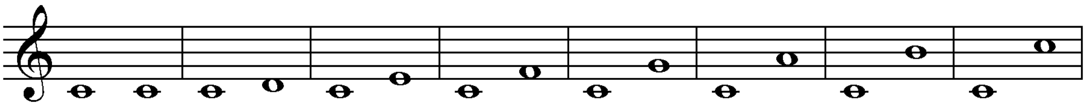


读和声音程与上行旋律音程时，由下方音读到上方音，如上例①读作由 e^1 到 c^2。读下行与平行旋律音程时，应说明进行方向。如上例②读作由 d^1 到下方的 g^1，③读作由 c^2 到平行的 c^2。

第二节 音程的度数和音数

一、音程的度数

音程所包含七音级调式的音级数目，叫做音程的度数。在五线谱上，包含几个线、间，就是几度。

例 4—5

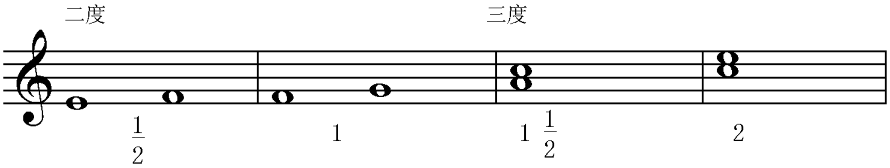


同度、二度、三度音程称狭音程；四度以上的音程称广音程。

二、音程的音数

音程所包含的全音、半音数目，叫做音程的音数。音程的音数用分数、整数、带分数标记（$\frac{1}{2}$为半音，1 为全音）。

例 4—6



为了区别度数相同而音数不同的音程，在度数之间加上纯、大、小、增、减、倍增、倍减等文字说明。

如：大三度、小六度、增四度等。

第三节 基本音级构成的音程 音程的变化

一、基本音级构成的音程

基本音级可以构成纯音程、小音程、大音程、增四度和减五度等五类十四种：

纯一度、小二度、大二度、小三度、大三度、纯四度、增四度、减五度、纯五度、小六度、大六度、小七度、大七度、纯八度。增四度和减五度各包含三个全音，因而也称三全音。

二、音程的变化

音程度数不变，而增加或减少音数使音程扩大或缩小，叫做音程的变化。

(一)扩大和缩小音程

扩大音程，可升高上方音或降低下方音，使之增加音数。

缩小音程，可降低上方音或升高下方音，使之减少音数。

音程中的变音记号，只改变音程的音数，而不改变音程的度数。

(二)音程的变化

(1)小音程增加变化半音，成为大音程。

(2)大音程减少变化半音，成为小音程。

(3)纯音程、大音程增加变化半音，成为增音程。

(4)纯音程、小音程减少变化半音，成为减音程。

纯一度无论怎么变化，也只能增加音数，因此没有减一度。

(5)增音程增加变化半音，成为倍增音程。

(6)减音程减小变化半音，成为倍减音程。

第四节 自然音程 变化音程 单音程 复音程

一、自然音程

自然调式中的七个音级间可能构成的音程，叫做自然音程。

自然音程包括纯音程、小音程、大音程、增四度和减五度，共十四种。这些音程产生于其他音程之前，在音乐中具有重要作用，因而被称为基本音程。

二、变化音程

自然调式中的七个音级间不能构成的音程叫做变化音程。

变化音程包括增四度、减五度之外所有的增、倍增、减、倍减音程。

三、单音程

八度以内的音程，叫做单音程。

四、复音程

超出八度的音程，叫做复音程。

(一)复音程的性质

单音程变为复音程后，其性质(即大、小、纯、增、减、倍增、倍减)不变。

(二)复音程的名称

两个八度以内的复音程，根据其度数和单音程的性质命名。

超过两个八度的复音程，在单音程前加上“隔开几个八度”命名。

如：隔开两个八度的大二度。

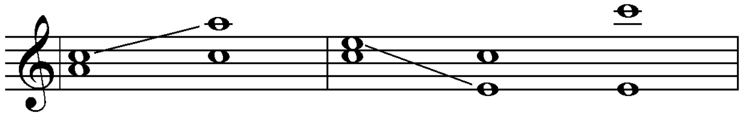
第五节 音程转位

一、音程转位的概念

音程的上方音与下方音相互颠倒，叫做音程转位。

音程转位时，可以移动上方音或下方音，也可以同时移动上方音和下方音。音程转位可以在八度内进行，也可以超过八度。

例 4—24



二、音程转位的规律

(一)音程转位的度数

原位音程与转位音程度数之和为九，九减去原位音程度数即为转位音程度数。

(二)转位音程的性质

纯音程转位后仍为纯音程；

小音程转位后为大音程；

大音程转位后为小音程；

增音程转位后为减音程；增八度转位后为减八度，而非减一度。

减音程转位后为增音程；

倍增音程转位后为倍减音程；

倍减音程转位后为倍增音程；

第六节 协和音程 不协和音程

根据和声音程的音响效果，音程分为协和音程和不协和音程两类：

一、协和音程

悦耳、融合的音程，叫做协和音程。协和音程根据其协和程度分为以下三种：

(一)极完全协和音程

包括纯一度和纯八度，音响空乏、单调。

(二)完全协和音程

包括纯四度和纯五度，音响纯正、完美。

(三)不完全协和音程

包括大小三度和大小六度，音响协调、丰满。

协和音程给人以协调、平静、柔美之感。

二、不协和音程

刺耳、不融合的音程，叫做不协和音程。

不协和音程包括大小二度、大小七度、增减音程、倍增倍减音程。

不协和音程给人以紧张、矛盾、不安之感。

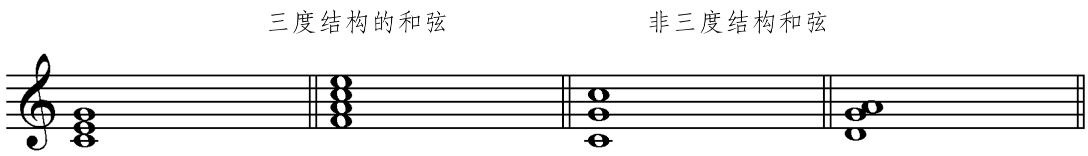
协和音程转位后仍为协和音程，不协和音程转位后仍为不协和音程。

第五章　和　弦

第一节　和 弦

按照三度或非三度关系结合起来的三度以上的乐音，叫做和弦。

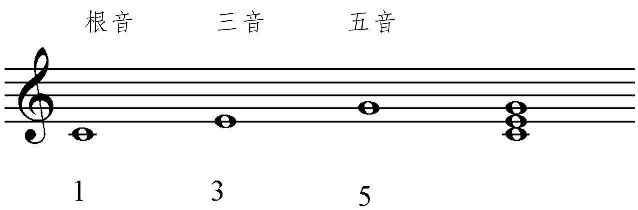
例 5—1



一、三和弦

由三个音按照三度关系叠置起来的和弦，叫做三和弦，三和弦各音由下而上称为根音、三音、五音，分别以 1、3、5 标记。

例 5—2



二、三和弦的种类

（一）大三和弦

根音到三音是大三度，三音到五音是小三度，根音到五音是纯五度。

（二）小三和弦

根音到三音是小三度，三音到五音是大三度，根音到五音是纯五度。
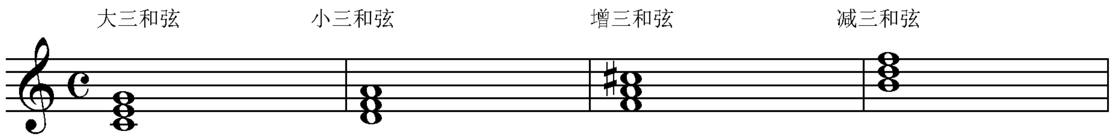
（三）增三和弦

根音到三音和三音到五音都是大三度，根音到五音是增五度。

（四）减三和弦

根音到三音和三音到五音都是小三度，根音到五音是减五度。

例 5—3



大小三和弦都是协和和弦，因为其包含的音程都是协和音程。

增减三和弦都是不协和和弦，因为其中包含着不协和音程。

三、七和弦

由两个音程按照三度关系叠置起来的和弦，叫做七和弦。七和弦各音由下而上称为根音、三音、五音、七音，分别以 1、3、5、7 标记。

四、七和弦的种类

常用七和弦有如下几种：

(一)大小七和弦

由大三和弦加根音上方小七度音构成。

(二)小小七和弦(小七和弦)

由小三和弦加根音上方小七度音构成。

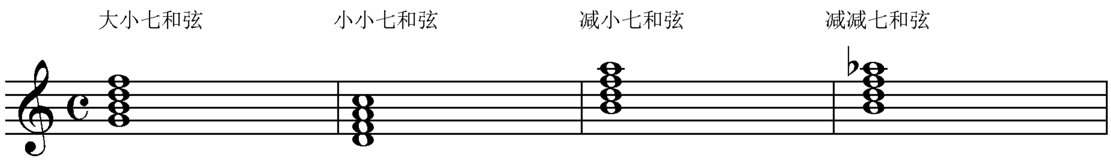
(三)减小七和弦(半减七和弦)

由减三和弦加根音上方小七度音构成。

(四)减减七和弦(减七和弦)

由减三和弦加根音上方减七度音构成。

例 5—4



除上面较常用的四种七和弦以外，尚有其他类型的七和弦，如增大七和弦、大大七和弦、小大七和弦等。

所有的七和弦都不协和，因为他们含有不协和音程。

第二节　原位和弦　转位和弦

一、原位和弦

以根音为低音的和弦，叫做原位和弦。

二、转位和弦

以三音、五音、七音为低音的和弦，叫做转位和弦。

（一）三和弦的转位

三和弦有两个转位。

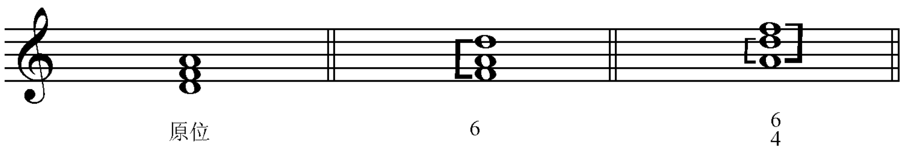
1. 第一转位

以三音为低音的三和弦，叫做第一转位，也叫六和弦（低音到根音的度数），用 6 标记。

2. 第二转位

以五音为低音的三和弦，叫做第二转位，也叫四六和弦（低音到根音、三音的度数），用$^{6}_{4}$标记。

例 5—5



（二）七和弦的转位

七和弦有三个转位。其名称是根据低音与七音、根音的度数决定的。

1. 第一转位

以三音为低音的七和弦，叫第一转位，也叫五六和弦，用$^{6}_{5}$标记。

2. 第二转位

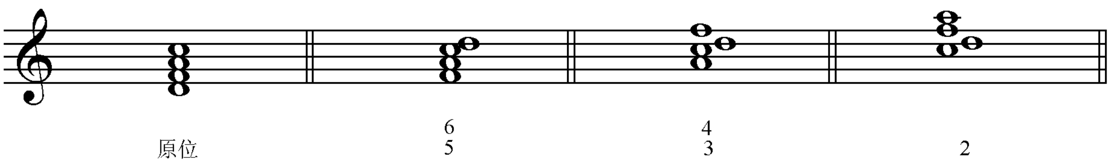
以五音为低音的七和弦，叫第二转位，也叫三四和弦，用$^{4}_{3}$标记。

3. 第三转位

以七音为低音的七和弦，叫第三转位，也叫二和弦，用 2 标记。

视其和弦是第几转位，以低音为根据，上方各音无论怎样排列，都不影响和弦名称。

例 5—6



第六章 调 大调式 小调式

第一节 调 调号 基本调

一、调

由基本音级构成的音高位置，叫做调。

二、调号

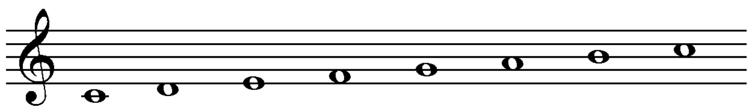
用以标记调的升、降记号，叫做调号。调号记在谱号之后。

三、基本调

由 C、D、E、F、G、A、B 七个基本音级构成的调，叫做基本调，也叫 C 调。C 调的调号没有升、降记号。

例 6－1

C调



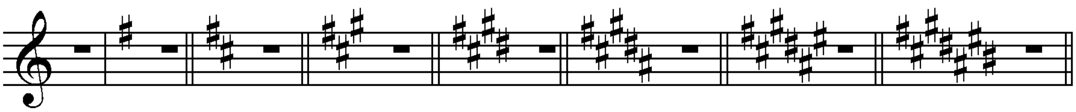
第二节 升号调 降号调

一、升号调

含有升音级和升记号的调，叫做升号调。

由 C 调开始，按照纯五度向上连续推移，依次产生 G、D、A、E、B、♯F、♯C 七个带升号的调。其升号顺序由 F 开始，按照纯五度向上递增：♯F、♯C、♯G、♯D、♯A、♯E、♯B。

例 6－2
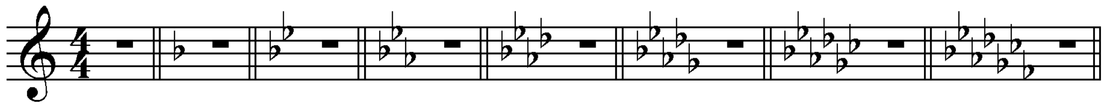


C 调　G 调　D 调　A 调　E 调　B 调　♯F 调　♯C 调

二、降号调

含有降音级和降记号的调，叫做降号调。

由 C 开始，按照纯五度向下连续推移，依次产生 F、♭B、♭E、♭A、♭D、♭G、♭C 七个带降号的调。其降号顺序是由 ♭B 开始，依照纯五度向下递增：♭B、♭E、♭A、♭D、♭G、♭C、♭F。

例 6—3



第三节　调式　调式音级　音阶　调性

一、调式

有主音的音群（一般不超过七个），按照一定的音程关系、稳定与不稳定关系组成一个体系，这个体系叫做调式。

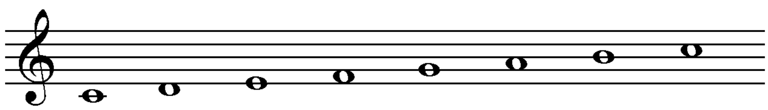
二、调式音级

调式中的各音，叫做调式音级。

三、音阶

调式音级，从主音到主音按照高低次序排列起来，叫做音阶。

例 6—4



四、调性

主音音高和调式类别所具有的特性，叫做调性。

例如：《国际歌》的主音音高为 ♭B，调式类别为大调式，其调性为 ♭B 大调。

第四节　大调式

一、大调式的概念

大调式简称大调，由七个音级构成。主音与上方第三级音为大三度，这是体现大调色彩的关键

音程。主音与第三级音、第五级音构成大三和弦。

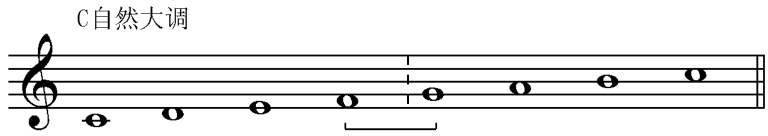
二、大调式的种类

大调式有自然大调、和声大调、旋律大调三种形式。

（一）自然大调

由七个音级组成，含有两个结构相同的四音列，中间由大二度隔开，其音阶结构如下：

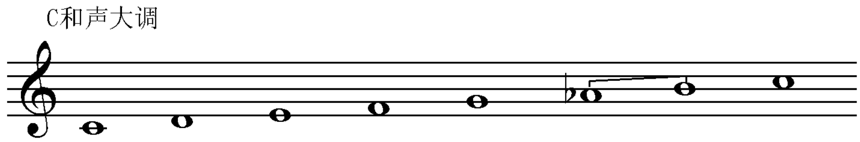
例 6—5



（二）和声大调

将自然大调的第六级音降低半音，叫做和声大调。其第六级音与第七级音形成增二度。其音阶结构如下：

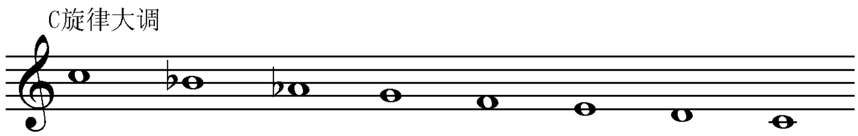
例 6—6



（三）旋律大调

将自然大调的第六级音、第七级音降低半音，叫做旋律大调，主要用于下行，上行多用自然大调。其音阶结构如下：

例 6—7



第五节　小调式

一、小调式的概念

小调式简称小调。由七个音级构成。主音与上方第三级音为小三度，这是体现小调色彩的关键音程。主音与第三级音、第五级音构成小三和弦。

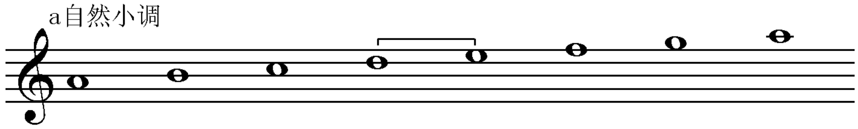
二、小调式的种类

小调有自然小调、和声小调、旋律小调三种形式。

(一)自然小调

由七个基本音级组成,含有两个不同的四音列,中间由大二度隔开。其音阶结构如下:

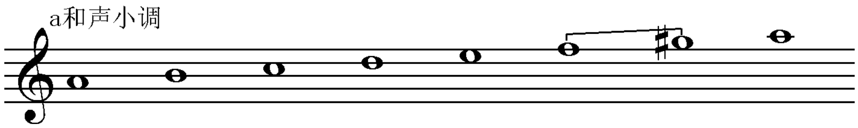
例 6—8



(二)和声小调

将自然小调的第七级音升高半音,叫做和声小调。第六级音与第七级音形成增二度。其音阶结构如下:
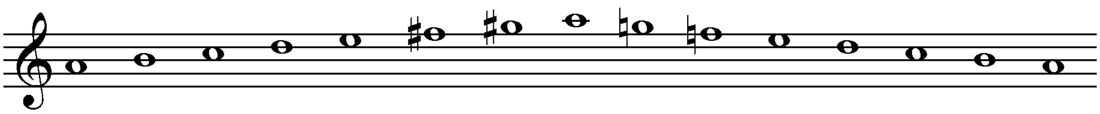
例 6—9



(三)旋律小调

将自然小调的第六级音、第七级音升高半音,叫做旋律小调。主要用于上行,下行多用自然小调。其音阶结构如下:

例 6—10



第六节　民族调式

我国是多民族的国家,使用的音阶、调式种类繁多,色彩斑斓。汉族和某些少数民族的音乐,大多属于五声调式即以五声调式为主的六声调式、七声调式,我们统称为五声性调式。

五声调式有五个正音(即宫、商、角、徵、羽,简谱记作 1、2、3、5、6)构成。无声调式加入一个或两个偏音[包括:清角(4)、变宫(7)、变徵(♯4)、闰(♭7)],则构成六声调式、七声调式。

一、五声调式

按照纯五度排列起来的五个音构成的调式叫做五声调式。

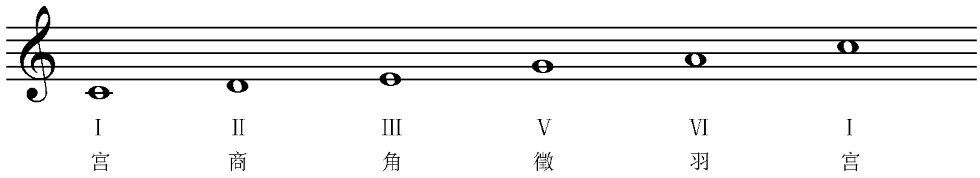
(一)五声调式的种类及调式音级标记

宫、商、角、徵、羽分别作为调式主音,便产生五种五声调式,即宫调式、商调式、角调式、徵调式、羽调式。为明确调性,必须标明主音音高,如以 C 为主音的宫调式,叫做 C 宫调式,以 G 为主音的徵调式,叫做 G 徵调式,余下类推。

五声调式、六声调式的音级号数,均以七声调式音级号数排列。

例 6－11

C宫调式



(二)五声调式的特点

(1)调式中相邻两个音级为大二度或小三度,没有小二度、大七度和三全音。因而减弱了音的尖锐倾向性。

(2)小三度在五声调式中为级进。

(3)宫与角形成唯一的大三度(转位为小六度),它对确立调式起着关键作用,因此叫做关键音程。

二、六声调式

六声调式是在五声调式的基础上,加入一个偏音而成。

(一)六声调式的种类

六声调式共有十种,其中五声调式加清角(4)与加变宫(7)各五种。

分别是:(在 C 调中)

加清角的　C 宫调式
　　　　　D 商调式
　　　　　E 角调式
　　　　　G 徵调式
　　　　　A 羽调式
加变宫的　C 宫调式
　　　　　D 商调式
　　　　　E 角调式
　　　　　G 徵调式
　　　　　A 羽调式

(二)六声调式的应用及其表现特性

六声调式是在五声调式的基础上产生的,因而在总的格调上与五声调式近似。由于加入偏音而产生了新音程(半音),音的倾向性较尖锐,使调式增加了新的表现因素。

三、七声调式

七声调式是在五声调式的基础上,加入两个偏音而成。

(一)七声调式的种类

七声调式共十五种,其中雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶各五种。

1.雅乐音阶(古音阶)

在五声音阶的基础上,加入变徵(♮4)和变宫(7)而成。

2.清乐音阶(新音阶)

在五声音阶的基础上,加入清角(4)和变宫(7)而成。

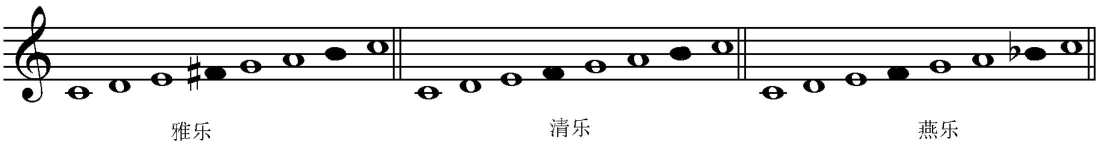
3.燕乐音阶(清商音阶)

在五声音阶的基础上,加入清角(4)和闰(♭7)而成。

变徵和闰所使用的变音记号,用临时记号标记,不记入调号。

例 6—12

C宫调式



(二)七声调式的应用及其表现特性

七声调式的特点是比五声调式增加了半音和三全音的音程关系,表现力更为丰富,因而在戏曲音乐中大量应用。

在我国现代音乐中,清乐音阶被广泛引用,占主要地位。雅乐音阶是历史最久的一种音阶,多在昆曲、京剧中应用。燕乐音阶影响较小,在陕甘一带及秦腔音乐中应用。

第七章 常用记号 装饰音

第一节 常用记号

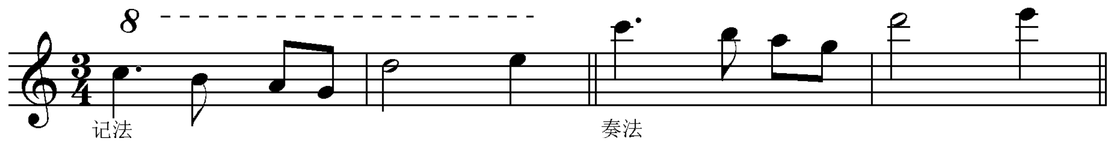
使用省略记号的目的，是为了便于记谱和识谱。

一、八度记号

(一)移动八度记号

用8……记在旋律的上方或下方，表示在虚线内的音移高八度或移低八度。

例7—1



(二)重复八度记号

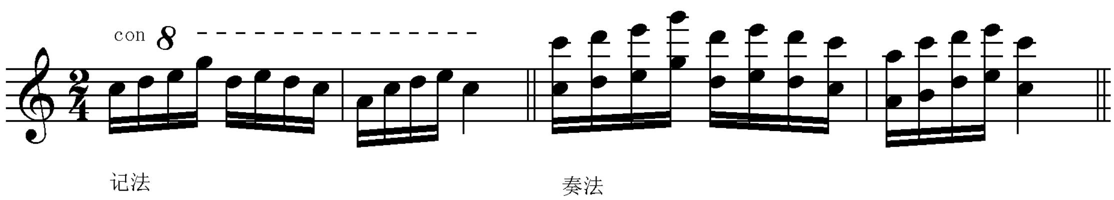
用“8”记在音符上面或下面，表示该音与高八度或低八度的音同时奏出。

例7—2



在长时间内重复八度时，则用con8……记在音符的上面或下面，表示虚线以内的音与高八度或低八度的音同时奏出。
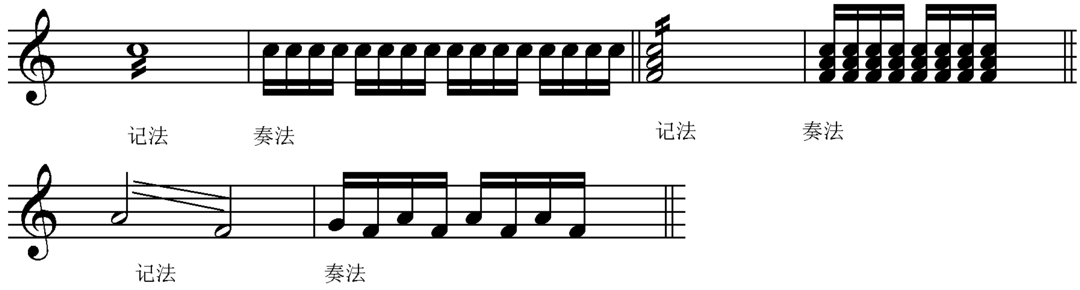
例7—3



二、震音记号

表示一个音或一个和弦、两个音或两个和弦迅速均匀地交替重复，叫做震音。震音用斜线标记。斜线的数目和符尾的数目相同。

例 7—4
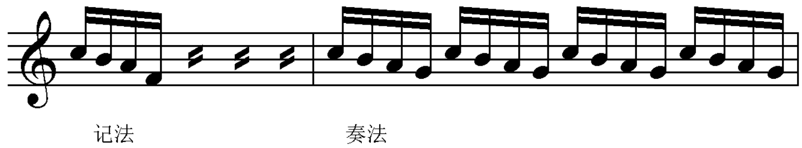


三、反复记号

(一)小节内的音型反复记号
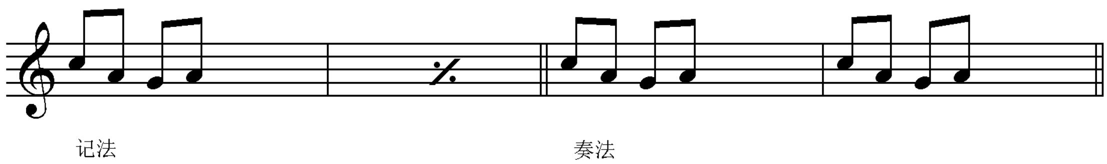
用斜线表示,斜线的数目与符尾数目相同。

例 7—5
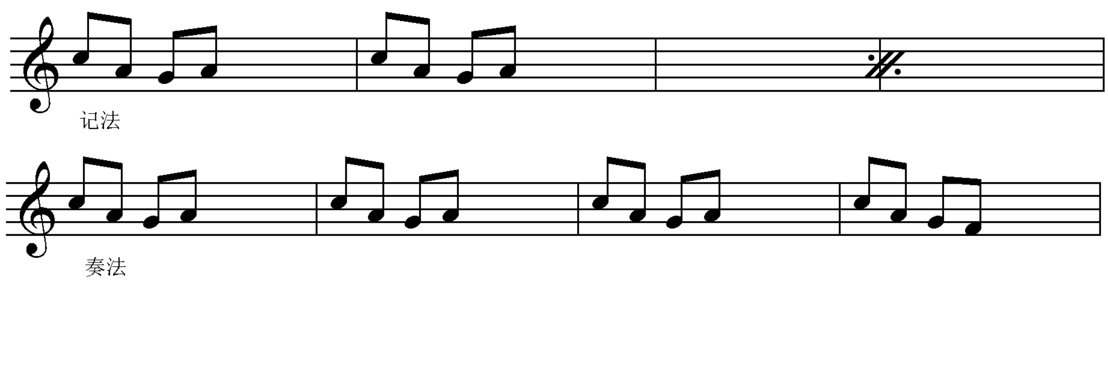


(二)全小节的反复记号用 J 或 K记在小节内。

例 7—6



(三)两小节的反复记号用 J 记在两小节之间的小节线上。

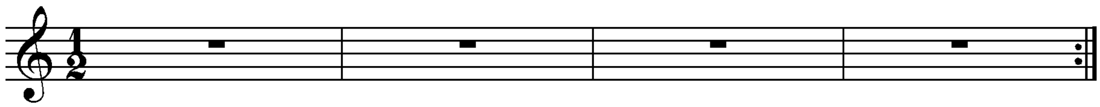
例 7—7



（四）从头反复记号—— N

例 7—8

记法

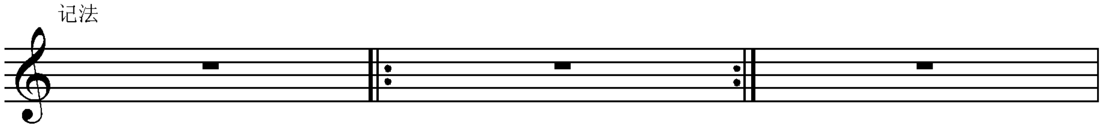


奏法 ① ②

（五）中途反复记号——0

例 7—9

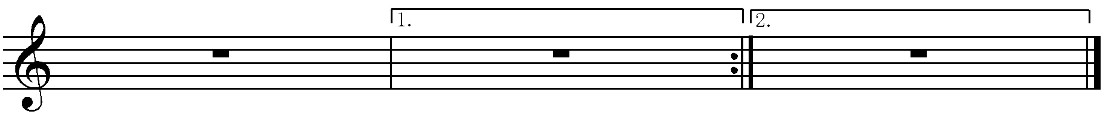
记法



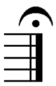
奏法 ① ②

（六）不同结尾反复记号

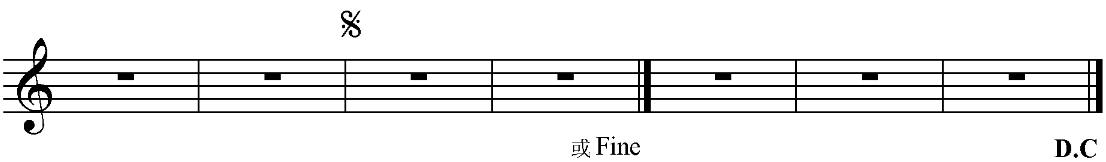
例 7—10 记法



奏法 ① ②

（七）D.S. L fine 或 

例 7—11

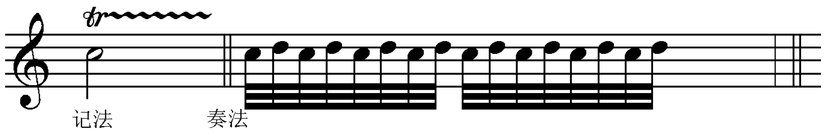


奏法 ① ②

四、颤音

主要音与上方音迅速、均匀交替叫做颤音。颤音记号记在音符上方。

例 7—12



第二节　装饰音

一、装饰音的概念

用来装饰旋律的小音符或特别记号，叫做装饰音。

二、装饰音的作用

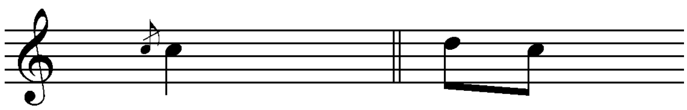
装饰音对丰富旋律表现力、塑造音乐形象起着重要作用。

三、装饰音的种类

（一）倚音

记在主要音前后的小音符，叫做倚音。

例 7—12



（二）波音

在两个音高相同的主要音之间，加入上辅助音或下辅助音并迅速交替，叫做波音。波音一般都记在音符上方，占主要音的时间。

波音分顺波音、逆波音、单波音、复波音。如：

1.顺波音

先奏主要音，次奏上助音，再回到主要音。

2.复顺波音

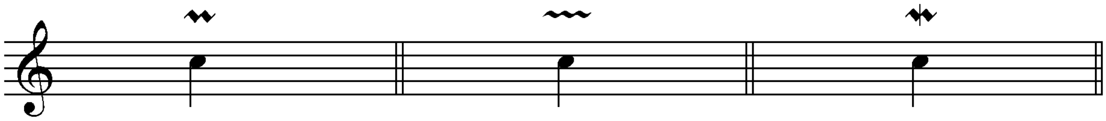
是顺波音的重复。

3.逆波音

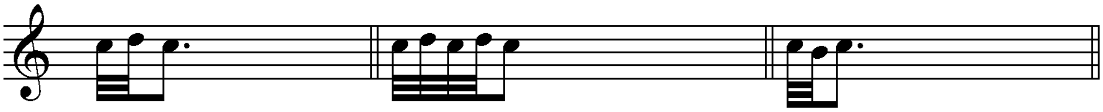
先奏主要音，次奏下助音，再回到主要音。

例 7—13

记法



奏法



(三)回音

围绕主要音上、下二度形成的四个音或五个音的旋律型,叫做回音。回音符号记在音符上方或两个音符之间,也可用小音符标记。

回音分顺回音和逆回音,其标记与奏法是:

1.顺回音 T

由四个音组成的顺回音,是从主要音上方助音开始,到主要音、再到下方助音然后回到主要音。由五个音组成的顺回音,是从主要音开始,其余与四个音的顺回音相同。
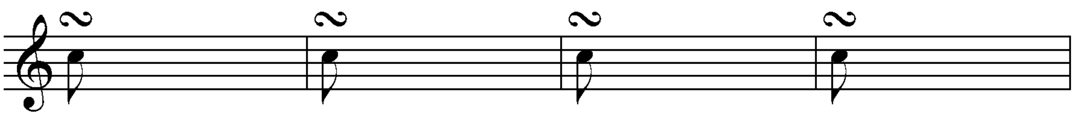
2.逆回音 R

由四个音组成的逆回音,是从主要音下方助音开始,到主要音、再到上方助音然后回到主要音。

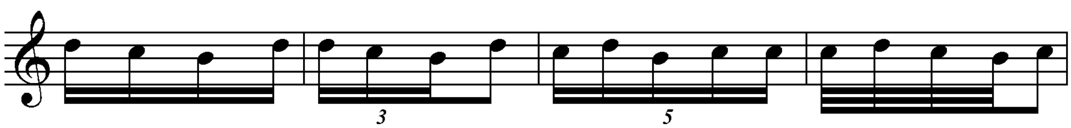
在回音记号上方或下方可加升、降记号,表示升高或降低助音。

例 7—14

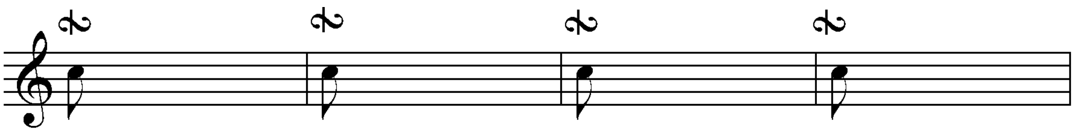
记法



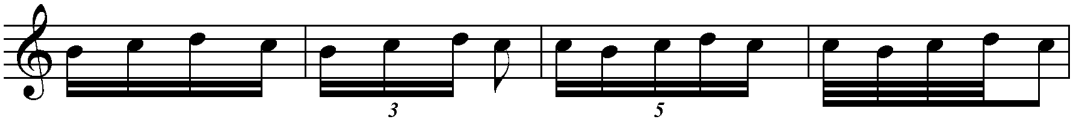
奏法



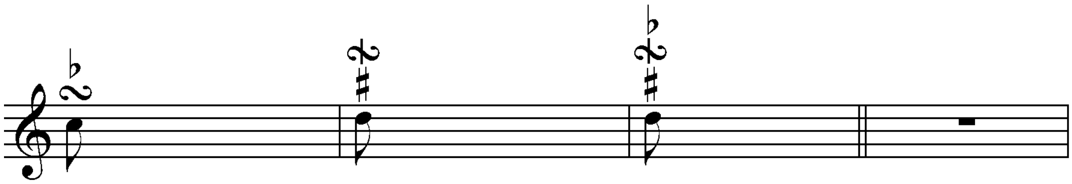
记法



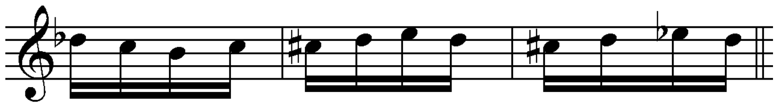
奏法



记法



奏法



(四)颤音
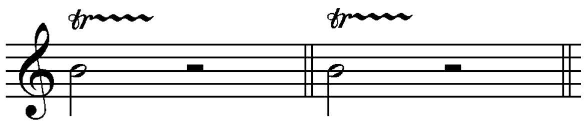
主要音与上方二度音迅速、均匀交替,叫做颤音。颤音记号记在音符上方。

常用颤音有三种,其标记与奏法是:

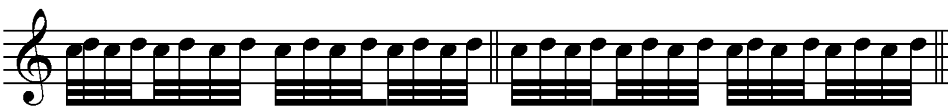
1.由主音开始

例 7—15

记法
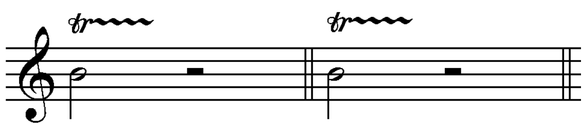


奏法
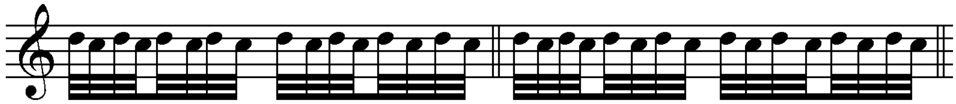


2.由上方二度音开始

例 7—16

记法



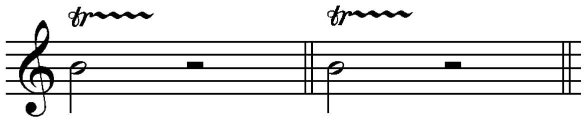
奏法



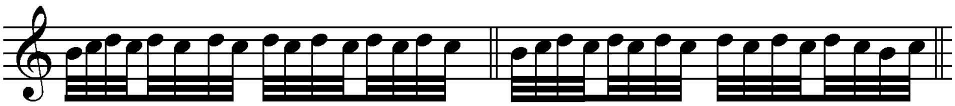
3.由下方二度音开始

例 7—17

记法



奏法



第八章　速度　力度

第一节　速　度

一、速度

音乐作品演唱演奏的快慢，叫做速度。

音乐作品的不同内容，要求多种不同的演奏速度。速度大体分为慢速、中速、快速三类。一般说，赞颂、安静、沉思、悲哀的乐曲与慢速相联系；抒情、亲切、优美、如歌的旋律，与中速相联系；而激动、兴奋、欢快、活泼的情绪，则与快速相联系。

二、常用速度术语

（一）固定速度

类　型	中　文	意大利文	意　义	速率（每分钟的拍数）
慢速	壮板	Grave	最慢	40
	广板	Largo	很慢	46
	慢板	Lento	很慢	52
	柔板	Adagio	慢速	56
	小广板	Larghetto	慢速	60
	行板	Andante	稍慢	66
	小行板	Andantino	稍慢	69
中速	中板	Moderato	中速	88
快速	小快板	Allegretto	稍快	108
	快板	Allegro	快速	132
	速板	Vivace	很快	152
	急板	Presto	快速	184
	最急板	Prestissimo	急速	208

(二)变化速度

类　型	意大利文	意　义
减慢速度	ritenuto(略写 rit riten)	渐慢
	rallentando(略写 rall)	渐慢
	allargando(略写 allarg)	渐慢渐强
	smorzardo	渐慢渐弱
加快速度	stringendo(略写 string)	渐快
	stretto	紧奏
原速	a tempo	原来的速度
	tempo primo	原来的速度
	tempo I	第一段的速度
	Iistesso tempo	同样的速度(用于更换拍子)

第二节　力　度

一、力度

音乐中音的强弱程度,叫做力度。

二、常用力度术语

(一)固定力度

中　文	意大利文	缩　写
很　弱	Pianissimo	pp(ppp 最弱)
弱	Piano	p
中　弱	mezzo－piano	mp
中　强	mezzo－forte	mf
强	forto	f
很　强	fortissimo	ff(fff 最强)

(二)逐渐改变力度

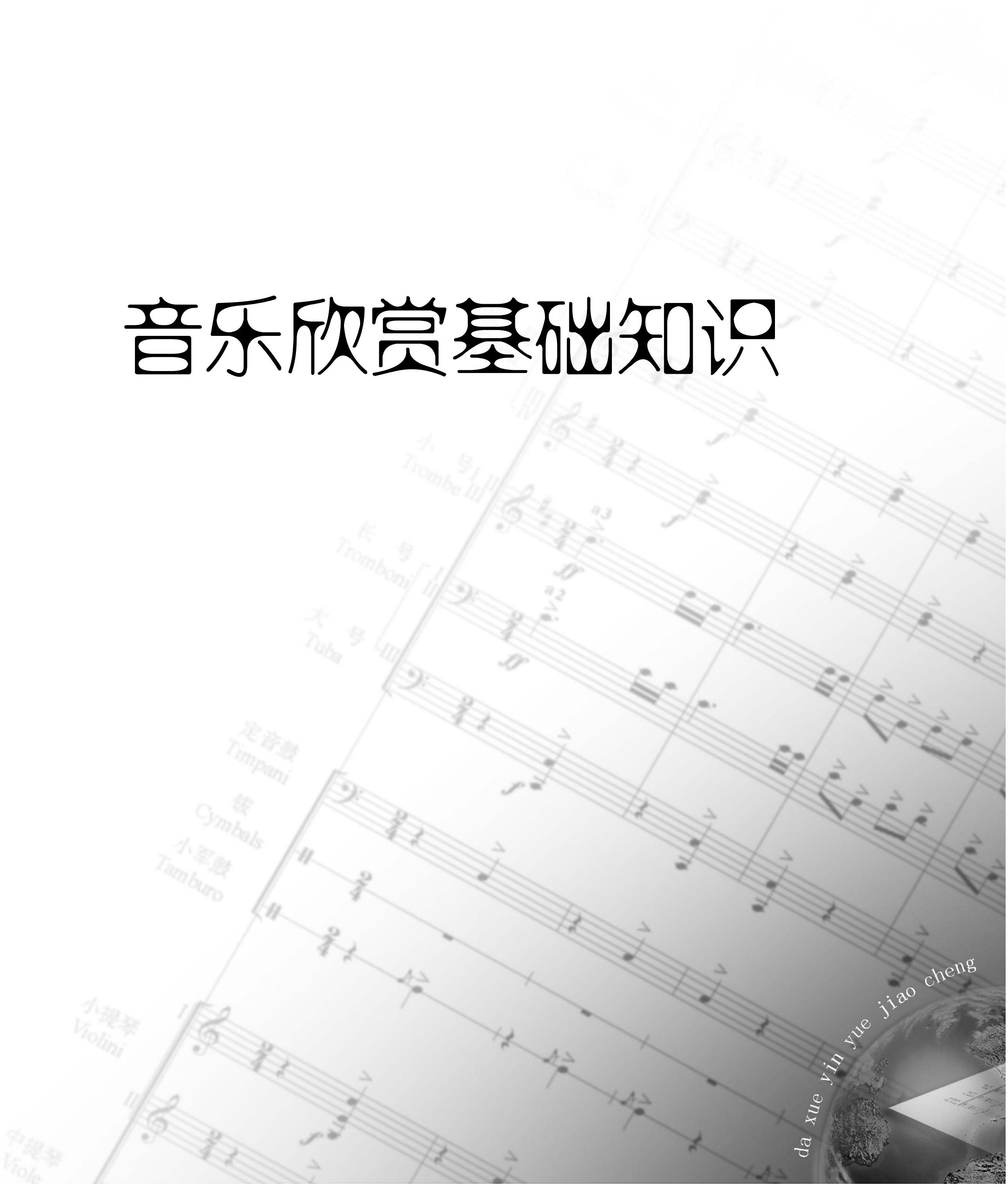
中　文	意大利文	缩　写
渐　强	cresvendo	cresc
逐渐加强	Poco a poco	crescendo
渐　弱	diminrendo	dim
逐渐减弱	Poco a poco	diminuendo

(三)改变力度

中　文	意大利文	缩　写
特　强	sforzando(forzando)	sf 或 sfz 或 fz
强后即弱	forie—piano	fp
特强后弱	sforzandopiano	sfp

第二编

音乐欣赏基础知识



第九章 音乐的本质与特征

第一节 关于音乐的本质

关于音乐的本质的问题，即音乐究竟表现什么的问题，自音乐产生以来便长久地困扰着人们，同时也吸引着人们为之探索，并导致了一门专门学科——音乐美学的诞生。

古今中外许多伟大的思想家、音乐理论家都曾孜孜以求，在音乐本质问题上耕耘播种，著书立说，形成众多的美学流派，这些流派在音乐艺术发展的各个时期产生着深刻的影响。然而迄今为止，仍找不到一种较为完善、普遍为世人所接受的权威理论。但是这些流派和学说的存在，对于音乐本质问题的探索无疑起着巨大的推动作用。不仅如此，对于我们从不同的角度窥探音乐王国的奥秘，进行音乐欣赏是大有好处的。以下将介绍几种主要理论：

一、造型说

造型说是音乐美学史上较早产生的一个美学流派。这个流派以古希腊哲学家柏拉图创立的“模拟论”为理论依据，认为音乐是对于客观现实中各种音响的模拟，它从属于现实，也依赖于现实；现实中的声音原形象是第一性的，根据现实中声音原形象而创造的音乐形象是第二性的。

造型说将音乐模拟客观现实中的音响作为其基本的任务，认为音乐造型的最高目的是“模拟”。这一学说强调了音乐艺术的造型特征，指明了音乐形象对现实生活的依赖性。但是它忽视了音乐艺术的表情性实质。

二、表情说

音乐学中造型说的缺陷引起了表情说的出现，并与之相抗衡。表情说以感情论作为立论的根据，在德国的唯心主义和浪漫主义的观念中得到了特别的发扬。它倾向于主要地、有时是绝对地把音乐的内容看做是人的感情和灵魂的“内在世界”的表现。德国唯心主义哲学家黑格尔认为，音乐“仅仅与具有完全直接性质的内在精神运动有关，可以说是与没有思想的情绪的音响有关系”。

表情说强调了音乐中的最宝贵的东西——它的人的内容，阐明了音乐与人的情感之间的关系。在表情说各流派中有着不同的倾向，有的进步些，有的反动些。前者导向音乐情感的人类共同性——人性，后者则导向提倡极端的个人主义和神秘主义。

三、快乐主义

快乐主义的音乐美学倾向在古代就已出现。该倾向认为，音乐不能模拟任何东西，不能影响人们的精神生活。音乐的旋律和节奏因素具有纯形式的性质，而音乐所给予人的快感，类似于烹调艺术产品、吃饭和饮水带来的快感。

卢梭在《音乐辞典》中给音乐下定义时是这样开始的：“将声音组合成悦耳的东西的艺术。”快乐主义所强调的是音乐使人产生的悦耳的感官的享受，即音乐影响人的心理生理活动及引起愉快或不愉快的感觉。它的主要缺陷是忽略了音乐的情感和思想形象内容，把音乐等同于食物、饮水、冷

热之类的纯物质动因,没有认识到音乐作为艺术,除了它的纯感情因素外,审美情感和丰富的理性内涵也是其艺术表现的主要特征。

四、形式主义

形式主义的美学观点与快乐主义是对立的。快乐主义强调的是感性,而形式主义则完全诉诸于理性,但两者都否定音乐内容。

形式主义的美学观点也源于古代,可以从毕达哥拉斯的观念中找到根源。但是,直到19世纪奥地利音乐学家汉斯立克的《论音乐的美》一书出版后,其美学观点的影响才有了广泛的规模。汉斯立克在《论音乐的美》一书中,写了名为"审美地接受音乐与病理地接受音乐之对比"一章,专门谈音乐欣赏,他认为注重感情的欣赏是病理地接受音乐,而对音乐形式的"纯粹观照"才是审美地接受音乐,从而完全排除了音乐欣赏中的感情体验和想象理解等。

综合以上介绍的几种关于音乐本质的理论,可以归纳如下:

(1)造型说的美学观的实质是观察、认识和表现世界的一种旁观态度。

(2)表情说的美学观依据于人的情绪能动性。

(3)快乐主义强调的是感性的享受。

(4)形式主义的美学观认同理性,把纯粹而狭隘的职业性提到首位,将音乐外部世界和人类社会的现实生活、人类的情感等隔离起来。

尽管以上理论的美学观点各不相同,但各派理论都同意音乐具有意义。

自音乐产生以来,西方音乐以不同的审美思想、艺术风格,以及相应的体裁形式为标志,形成了不同时期的流派和思潮。各个时期的流派对音乐的本质和意义均有不同的理解,如古典乐派以客观、理性、和谐与均衡为审美标准;浪漫乐派主要以个人理想、自由、情感的抒发和内容表现(标题性)等为风格特征;现代音乐各派则以反传统的形形色色的意识冲动和形式的开创为宗旨和目的。将中西音乐相比较,西方音乐主要崇尚"写实"的真实主义美学原则,中国传统古典音乐则以"写意"的意境刻画为主要美学特征,等等。

在音乐艺术的大千世界里,各种美学标准和艺术需要造就了丰富多彩的风格、类别、形式和体裁,这一切都体现在浩瀚的音乐作品中,并且,还在随时代的发展而变化、丰富和发展。因此,很难用美学观点来解释音乐的全部本质和意义。但是,各种理论观点对于我们站在宏观的角度上了解、探索和把握音乐艺术的本质,并在此基础上对不同的作品进行具体的观照和体验,无疑具有重要意义。

第二节　音乐的特征

一、纯形式特征

音乐形式,指的是音乐构成的总体外部特征。这其中包括构成音乐的基本表现要素——音高、音强、音色、时值等,音乐的基本组织及结构特征(节奏、节拍、旋律、和声、复调、调式和调性、配器等),也包括音乐自身的组织规律。任何一种基本组织形式都不是其各种音乐要素和结构简单意义上的拼凑和堆砌,而是在人的艺术审美需要及其规律的基础上按照音乐的美的法则所产生的有机结合。

在艺术作品的内容与形式之间的关系上,音乐与其他艺术相比,有其自己的特征性,即:音乐的

形式在具有为内容和感情需要“服务”、在一定的程度上受其制约的同时，其本身所具有的形式美——声音要素及其艺术组合就体现着其独特的美的原则，闪烁着美的光芒，能独立地迎合和满足人们对其特征的审美需求。多种多样的音乐组织形式就是人们独特的音乐审美心理需求的结果。如音乐形式的连贯性原则，是人的艺术心理活动的惯性现象，即某种心理状态保持与连续的倾向和体现；音乐形式的对比性原则，满足人们求异的心理需求；音乐形式的新颖性原则，符合人们多音乐音响形式的期待心理——在熟悉、习惯的基础上，超乎意外，出乎预料，从而获得既亲切、自然、流畅，又新颖、生动和富有对比与动力的审美体验；音乐形式的平衡性原则，满足人们审美的最基本的需要之一：平衡性。平衡是人们对艺术作品形式的最重要的审美指标之一。这一点，在古希腊时期的“对称美”，在非对称的平衡形式美“黄金分割”比例关系中得到最有力的证明。在音乐中材料的呈示、对比（展开）和再现（回归）为常见的结构形式，就是人在音乐审美体验中追求平衡的最典型的例证。这种对音响运动结构的平衡体验过程为“回归体验”。“黄金分割”比例关系同样在音乐中得到量的蓄积程度与释放的速度之间的比例关系：能量蓄积越大，要求释放的速度就越快；反之，就越慢，二者之间成正比关系。因此，我们不难发现，在音乐作品中，高潮常出现在整个作品中的2/3（或3/5）处的情况。这种与黄金分割比例相吻合的关系在许多音乐作品中都能得到证明。

对音乐的纯形式的欣赏是指欣赏者在欣赏过程中将注意力集中在对于乐曲的音响结构和各种形式因素上，而与音乐形式以外的非音乐因素不产生联系。这种欣赏不仅仅是对音乐音响的简单的感知，还是对音乐的各种形式的审美特征及其内在规律的感悟、体验、分析和把握，是以感知为基础，对前面所述纯音乐形式特征的深层次审美观照，是最直接领略音乐审美特质的一种途径。这种纯音乐形式的欣赏无疑对欣赏者的自身音乐素质和水平提出了一定的要求。同时我们也应当看到，音乐欣赏，包括对音响形式的感知和体验，是人们具有的一种音乐潜能，通过不断的开发是能够得以发挥出来的。

二、抒情性特征

音乐善于激发和表现感情。应该说，在各类艺术的实践活动中，感情的表现和体验都占有非常重要的地位。俄国文学家托尔斯泰在他的《艺术论》中写道：“在自己的心里唤起曾经一度体验的感情，在唤起这种感情之后，用动作、线条、声音以及言词所表达的形象来传达出这种感情，使别人也能体验到同样的感情——这就是艺术活动。”但是，与其他艺术相比，音乐与人的感情之间的联系最为直接。换言之，音乐更善于直接激发和表现感情，最能够以情动人。

将音乐与文学和其他艺术相比，可以看到，文学创作和欣赏是以语言为表意符号系统，通过含有一定意义的词语和概念的组合来进行思维，诉诸于人的感觉来间接表达某种思想感情；美术则以看得见的线条、色彩、形状等材料，通过一定的组合方式来描绘现实，表达思想感情；而音乐所用的材料是乐音（注：特殊需要也使用噪音），它不具有形状、色彩等的可视性特征，没有确切的语义性，无法表达特定概念和描绘具体事物和事物的具体方面和细节，但是乐音经过音乐家的有机组织，能够形成各种音乐“语言”要素，如旋律、节拍、节奏、调式、调性速度、力度、音量、音色、和声、复调等等。这些要素的组合、变化和发展，总是以情感为依据，其运动形态能与人的感情活动形成种种同构联系，如上下起伏的旋律与感情的起伏相对应，节奏的宽紧与感情活动的节奏的张弛相对应等等。因此，当乐音各要素以及形态做种种音乐运动时，就会使人的感情产生与之相适应的反应，在人的心理上造成不同程度、深度且千变万化的感情共鸣，使人沉浸在审美享受之中。

由此可见，音乐所能表现和激发的主要是人对客观现实的感情反映和体验。而人从音乐欣赏中获得的感情体验是一种直接的体验，无需经过一个理解与认识的过程。

三、描绘性特征

音乐具有描绘客观现实的功能。音乐的描绘性，指的是运用音乐音响的特有的运动形态来进行艺术造型，其本质是对于客观世界的艺术再现。

德国著名浪漫主义作曲家舒曼曾发出过这样的感叹："我们难道不应当感谢莎士比亚启发了一位音乐家写出了他最优秀的乐曲吗？难道我们可以抹灭大自然的功绩，否认我们的乐曲中利用了美丽宏伟的自然景色吗？意大利、阿尔卑斯山、壮丽的海洋景象、春回人间、大地苏醒的宜人景色，这一切，音乐难道没有向我们描述吗？"作曲家通过一连串的反问，来说明音乐具有描绘客观现实的功能。

音乐在进行艺术描绘时，具有与文学、美术和其他视觉艺术不同的表现特征。首先，乐音运动的听觉和时间特征决定了音乐不可能将客观现实具体而逼真地完全予以描绘和再现。因此，对于音乐的描绘性，不能做机械的理解。乐音的运动有其自身的动力模式。客观事物，无论是运动的事物还是相对静止的事物，都有其自身固定的特定结构和力的作用式样。在乐音运动和客观现象、事物之间存在着动态结构上的对应和同构联系。正是这种对应和同构联系，能够使人产生一种较为模糊的联觉意象，为音乐的描绘性提供了可能。

常见的音乐描绘手法主要有以下两种：

(1)模拟法。亦称造型法。这是利用乐音的运动形式和特有的音色等来模拟客观有声世界的方法。运用这种方法，对客观事物，尤其是那些能够发出固定音高的事物的音色予以模拟，可以达到逼真的程度，使欣赏者能从这些声音所依附的客观事物形象，联想到事物的美感特征，从艺术美的角度进行审美欣赏。

需要指出的是，这种对自然界音响的逼真模拟，绝不是纯自然主义的模拟，而是将生活中的自然音响经过音乐化了的艺术再现，表现出生机勃勃的景象、浓郁的生活气息和生命不可抑制的情感和力量。

(2)类比法。这是一种将客观无声世界予以艺术的描绘再现的方法。这种方法运用音乐要素及其运动形态与客观事物和现象的典型特征或形态进行类比，从而暗示和启发欣赏者对审美对象进行情感体验和审美想象。这种类比主要是通过联觉来实现。

声音同画面形象、听觉同视觉以及其他感觉是可以互通的，这种互通的基础仍然主要是因为构成声音的整体动力结构与视觉形象结构和力的作用式样大体上形成同构联系的结果。但是，音乐的类比，并不是一种简单的等同和取代。由于听觉意象所赖以形成的是对于客观事物本质或大体特征的把握，具有较大的不稳定性和不确定性，因此，转化而成的视觉意象也就具有了这一特点。不仅如此，音乐总体形象的形成与人的生活经验的丰富程度、想象联想能力的高低、情感体验能力、文化艺术的修养层次等都有明显的关系。

在许多情况下，音乐家为了使其所描绘的形象能够更准确地为欣赏者所把握，就给乐曲加上一个或若干个标题。有的作曲家还对乐曲进行各种文字解释。这些标题和解释，目的在于使音乐所描绘和表现的形象得到更为明显的呈现，给欣赏者的感情体验、想象联想以更明确的启示。但是，在大多数的情况下，标题和文字的提示仅仅是为艺术形象的建立提供一种方向和大体范围而已。在这一前提下，欣赏更为主要的是从音乐本身捕捉更多的信息，在感情、想象和理解的广阔空间自由翱翔。

对于主要目的在于表现感情的音乐艺术来说，描绘性特征并不是必不可少的。而且，同一乐曲的描绘所引起的欣赏者的听觉意象也不尽相同。但是，每一乐曲本身所表现的感情特征却是相对

稳定的。音乐的描绘，是音乐感情表现和体验的直观形式；一种恒定的音乐感情，可以寓于不同的音乐描绘之中。

第三节 音乐欣赏心理

音乐欣赏，以欣赏者的音乐审美经验为条件，它表现为一系列复杂的心理活动，包括音响感知、情感体验、想象联想、理解判断等等。欣赏者通过这些心理活动去体验、发展和判断音乐的艺术价值。这些心理活动在欣赏过程中的相互作用，能在欣赏者心灵中构成一种奇妙的审美体验。

一、音乐欣赏的感性经验

音乐欣赏的感性经验，指欣赏者通过听觉对音乐音响产生的感知和体验活动。

人生活在世界上，依靠各种感觉器官与周围世界发生着感性的、自然而直接的联系。在长期的社会环境中经过生存劳动和各种社会实践，发展起那些能够确证自己是属于人的美的感受，其中包括对于自然音响和对于作为艺术的音乐音响的美的听觉感受。人们在听到某些自然音响和音乐音响时，会不假思索地从中得到一种愉悦，“当倾听某种歌声时，我们还没有听清其歌词和旋律，便已深受感动了。有些音色会使人立即兴奋或松弛，有时会使人狂怒，有时会像微风一样轻抚我们，它们作为通向生动性情感的美感的激发，只在几秒钟对我们起作用”。（引自玛克斯·德索：“美学与艺术理论”（第三章），《审美经验》）。这是一种近乎生理的“审美反射”，这种感受并不是来自这些音包含的任何意味和思想，而是来自对这些音本身的愉悦感觉，正是这种感觉，构成了音乐欣赏的出发点，是通往关于音乐艺术的更为高级和复杂的审美心理活动的基础。

音乐欣赏的感知和体验活动构成欣赏中的想象、联想材料。这种想象联想是在感性经验的基础上，在理性指导下进行的一种显意识的过程。通过想象、联想，一方面，它使得在欣赏中对音乐形象的感知和体验更为具体，更为形象生动；另一方面，它将音乐本身和音乐艺术所赖以表现的客观现实生活联系起来，在一定程度上丰富和提高了欣赏者的生活体验和认识。音乐想象联想主要是在描绘性音乐和情节性音乐的音响感知和情感体验中引发出来的。

二、音乐欣赏的理性经验

音乐欣赏的感性经验积累到一定程度，就会向理性经验跃进，其主要表现特征是理解与判断更多参与。音乐欣赏中的理解，是指欣赏者通过对于音乐作品的感性体验而达到的对其内涵意义的把握。这一过程中，除了听音乐以外，还有赖于欣赏者对音乐作品的标题、时代背景、创作思想以及音乐表现手段和方法的了解与分析。例如，在欣赏贝多芬第九交响曲时，通过对作曲家生活的时代背景、社会状况，作曲家本人的精神和思想状况以及创作思想的了解，通过对其创作手段和方法的分析，就可以从音乐中明确地领会其“通过斗争，得到胜利”、“通过困难，走向光明”，以及在特定的生活时代从作曲家心灵中表现出来的“四海之内皆兄弟”的深刻的哲理思想、博大的情怀和精神境界。正因为如此，就要求人们在欣赏时，不仅仅局限在对于音乐的感性体验上，而是要充分运用理性，进行深深的哲理思考。

欣赏者在对作品达到充分的体验和理解基础上，便会在心目中对作品作出自己的判断。这种判断不同于抽象思维中的判断，而是对作品的艺术价值的判断。如，对于贝多芬第九交响曲，欣赏者在反复聆听、充分理解的同时，会对作品表现出来的艺术上的独创、艺术手法的成功运用以及表现出来的伟大精神力量和社会功能予以称赞和肯定，这种称赞和肯定又会进一步增强欣赏者欣赏

该类作品的欲望，激起更强烈的情感共鸣，艺术审美需要获得极大的满足。

每个欣赏者的音乐判断标准是不尽相同的，它与欣赏者本人的思想境界、艺术修养和趣味等有着密切的联系。一个思想境界高尚，有良好文化、艺术修养和健康的艺术趣味的欣赏者，欣赏那些优秀的音乐作品时，是能够从中体验到审美的愉悦，得到深刻的心灵净化和启迪的，并肯定会对其推崇备至；而对那些思想不健康、情调庸俗低下、艺术价值不高的音乐会产生反感并自觉予以抵制。但是，一个思想境界不高、缺乏艺术修养、趣味低下的人，对于音乐的感知体验、理解与判断则与前者有着巨大的差异。

须指出的是，在实际音乐欣赏过程中，各种欣赏心理要素都在不同程度上互相渗透与融合，即使在对音乐的初步体验中，也有着理解的参与，而理解与判断的作出，既以音乐的感性经验为前提，其本身也是在不断的音乐感知和体验中实现的。在感性经验和理性经验之间不存在绝对的划分，而主要体现出音乐欣赏多种心理要素在欣赏过程中的相互作用。

我们还应该认识到，音乐欣赏作为一种艺术的审美活动，其心理过程并非如一般认识活动那样，经历着从感性到理性、由初级到高级的，以理性认识为目的的过程。音乐欣赏以审美体验为目的，而音乐审美体验是一种高于感官刺激而又超越理性认识的高层次的心理活动。在欣赏过程中，理解、判断与认识所起到的作用是对审美体验的强化，其结果导致了完备的音乐审美心理结构的构成和完善。

第十章 音乐的表现要素、手法和结构

第一节 音乐的基本表现要素

以往的理论通常按照音乐欣赏水平的高低，将音乐欣赏分为三个阶段：

(1)官能的欣赏：主要满足于悦耳、好听。

(2)感情的欣赏：对乐曲表现的基本情感有进一步的体验和把握。

(3)理智的欣赏：在较高的层次上对作品的音响、思想感情、表现意义等作知识性、专业性的赏析。

音乐不仅仅是使人愉悦兴奋的音响，它有着自身的思维发展逻辑、情感表现方式和意义；而音乐材料和规则则是其建构的基础和媒介，它们直接影响着音乐的构成，影响着欣赏者从音乐中得到的审美享受。因此，欣赏者必须懂得一些音乐的表现因素、手段、结构和技巧。

一、旋律

旋律作为统一的、完整的音乐形式中最重要的表现手段之一，其鲜明的主题性格、独特的动机音型和音调素质，成为欣赏者所能感受到的最为明显和直接的要素，最能唤起人们的心理共鸣。欣赏者对于音乐作品常常能够记住或哼唱的就是旋律。某种节奏型可以用在若干不同的作品之中，某组特别的和声可能配上若干首曲子，唯有旋律是独一无二的表现某一作品基本内容的代表特征。旋律由各种音程的连续而构成，其进行是多种多样的，按照音程关系，可以分为级进和跳进，按照进行方向可以产生上行、下行、横向进行的运动。旋律依靠自己的内部逻辑，将不同的进行方式富有个性地综合在一首作品当中，由音乐所要表达的具体情感内容和需要来决定。一般而言，上行的旋律，尤其是时间较长、音域较宽的上行，常用于表现情绪的高涨或兴奋；下行的旋律，常用于表现情绪的松弛或低落；横向的进行，尤其是小幅度的波状进行往往表现情绪的安稳平和。一首旋律必须是作曲家按照其创作意图而构成的完整的外在表达形式。

需要明确的是，旋律不是一个脱离于其他表现要素而单独存在的要素，而是各种表现要素的统一体，它表达作品内容的能力不仅仅是通过音高关系，还要通过各种要素的有机结合、相互作用来实现的，它与其他表现要素的关系是整体与个别的复杂关系。

二、调式、调性

两者是音乐表现的重要基础之一。调式是在长期的音乐历史发展中形成的音高关系的体系，其表现力体现在该体系中的各个音级的运动个性之中。在调式体系中，有的音具有活跃而不稳定的性质，如下属音和导音；有的音具有稳定或较稳定的性质，如主音和属音。前者在音乐进行中意味着音乐构思的继续；后者则意味着收束(或暂时的收束)。从不稳定到稳定，又从稳定到不稳定，这种运动的性质便构成了调式的音乐表现中的基础。

在音乐历史发展过程中，不同的时期和阶段形成了众多各不相同的丰富多彩的调式，这些调式的形成，往往反映了一个时代或一个民族的音乐风格特征。

调性作为调式的高度，在音乐中的使用往往造成音乐中的新的紧张性和新的矛盾。不同的调性对比能够造成各种色彩的对比和变化，为音乐的运动增加活力，是推动音乐向前变化发展的重要动力。

三、和声

和声是在调式的基础上产生的一种重要表现要素，如果说旋律构成了音乐的横向方面，那么和声就构成了音乐的纵向方面，它极大程度地丰富着音乐的表现力，是音乐唤起审美情感反应的最有效最富于弹性的要素之一。在和声中，各种稳定和不稳定的和弦在音乐形象的塑造上有着高度的概括能力。在音乐的描绘性方面，也发挥着很大的作用，能够根据需要表达出各种不同的音响色彩。另外，和声在构成音乐的思维逻辑方面也具有重要的意义。

四、节奏、节拍

节奏也是音乐中最重要的表现要素之一，是一种能够使人的音乐空间知觉组织化和序列化的原则。旋律脱离节奏便不能存在，但节奏却有一定的独立性。有时脱离旋律和其他一些表现要素也能独立地发挥作用。例如非洲的钢鼓乐队和我国的一些民间的鼓乐队，可以进行独立的打击乐表演。

节奏的产生不是人为的，它存在于统一的天体和大自然之中，更存在于生命之中。音乐的节奏与大自然同步，与生命活动同步，与人的感情活动同步。在音乐中，节奏往往赋予音乐鲜明的性格特征，使音乐形象的塑造更加生动。具有强烈特点的节奏使人易于感受和记忆。不同的节奏具有不同的表现作用，在各民族长期的音乐实践中形成的一定节奏型，往往成为这些民族某些音乐体裁的代表性特征。

节拍是音乐中的节奏按照强弱轻重的规律性周期交替将音乐分组构成的组合形式。在每一小节中的强拍上的音，往往有支持或引导的作用，弱拍上的音则居于从属的地位。但也有例外的情况，如切分节奏的出现就打破了通常的节拍强弱关系，造成一种特殊效果。

节奏和节拍是音乐中两个密不可分的要素。不同的节奏和节拍为音乐的表现提供了强烈的动力和感情色彩。例如，具有强节奏的进行曲和一些舞曲常用两拍子，具有舒缓悠长节奏的颂歌和抒情歌曲常采用四拍子，三拍子则成为圆舞曲的典型节拍，具有欢快活泼或抒情的特点。音乐表现不同的审美情感时，会采用相应的节奏节拍，如平静时，多用平缓的节奏，长时值的音；激动时多用紧张急促的节奏和强弱交替频繁的节拍。

五、速度

音乐作品的表现内容丰富多样，要求有多种不同的表演速度。速度在音乐中的作用非常明显，最主要的就是直接形成或印象音乐性格以及音乐的基本形象。一般来说，快的速度通常是和激情、兴奋、紧张、恐慌、欢快、活跃等情绪情感特征联系在一起的；慢的速度则多与安详、宁静、沉思、忧愁等情绪情感特征相关。在音乐表演过程中，速度的适当掌握将有助于增强音乐的艺术感染力，但如果采用不恰当的速度，往往会破坏音乐形象。

六、音强（力度）

音强是指音的力度变化。其在音乐表现上的一般意义是：力度越大，越使人感到音乐紧张性的增加；力度越小，则减少音乐的紧张性。另外，力度的增大往往伴随着音响的增强。在通常情况下，

旋律上行时伴随着力度的增强，旋律下行时随着力度的减弱，因此，音乐的高潮往往是在旋律的不断上行中，伴随着力度的增加，使音乐紧张度增加而形成的。

七、音色

在音乐的表现上，音色是指一种表现工具(指人声、乐器)区别于另一种表现工具的色彩特质。由于音色的不同，使得各种人声和乐器的表现呈现出丰富的色彩和巨大的表现力。另外，音色的表现作用还在于其所体现的特殊的民族色彩，如各民族的歌唱者和乐器特有的音色，使得其音乐的民族风格更为显著、鲜明，具有强烈的艺术感染力。

八、音区

音区作为一种表现要素，其划分是由于音列中一部分音的音色相似的结果。一般而言，在不同的音列区间，音的色彩会给人以不同的感觉，高音区的音色明亮悦耳，低音区的音色浑厚暗淡，中音区的音色则往往比较坚实稳重。这种由音区造成的色彩变化，肯定会对音乐形象的塑造和审美情感的体验产生印象。

九、织体

音乐中的横向与纵向两方面的关系和平衡的方式称为织体。织体可以分为单声部和多声部两类。一切单声部的曲调，如许多民歌，单声部歌曲和无伴奏器乐独奏等等，都是以单声部织体作为其陈述形式的。齐奏(唱)也属于单声部织体形式。

多声部织体可分为复调和主调两大类：

(1)复调指两支或两支以上的旋律在不同的层次中同时结合，这些旋律互相配合而又独立发展。

(2)主调是指在织体中单一的旋律占主要位置。这一主要的旋律可以在织体的上层、中层或下层声部中，也可以从一个声部换到另外的声部去。但不论怎样，其他声部都属于一种从属的或伴随的地位。听者可以把主要的注意力集中在该主要旋律上。

事实上，在一些音乐作品中，复调和主要织体是混合运用的，分类只是相对而言。一种情况是，每一类都有另一类的因素；另一种情况是，主调和复调在段落之间的交替运用。二者的混合运用为多声部的音乐形式带来了丰富多彩的表达陈述途径，使音乐思维具有更广泛和深刻的内涵。

以上是音乐的主要表现要素。需要明确的是，无论是单声部音乐还是多声部音乐，各种表现要素在同一作品中的运动都是密不可分的。虽然在特定的表现内容上这些要素的运用有主次之分，往往会有某种或某些要素起着主导作用，但就音乐形象的完整性而言，各种表现要素的运用构成一个不可分割的整体，这个整体不是简单的各部分相加的机械总和，而是一个具有艺术生命力的艺术有机组合。

第二节　常见的表现手法和结构

音乐的艺术表现是要通过音乐思维来实现的，而音乐思维的进行，有赖于各种音乐思维手段和表达方法的运用。

一、动机

动机指环绕一个主要的重音(如小节中的强拍)所构成的音组,该组往往在曲调的音高关系、节奏或和声方面有其自身鲜明特点。动机赋予主题以独特的性格面貌,是表达乐思内容的最小单位。

二、主题

主题是具有独立结构形式的、意义比较完整的、能体现清晰的性格面貌的、鲜明而富有表情的乐思。在音乐作品中,根据内容表现的需要,主题可有一个或若干个。

主题通常具有以下特征:

(1)情感表现特征:按照不同的情感需要,可以分为欢乐的、悲伤的、愤怒的、幽默的、柔美的、雄壮的,等等。

(2)体裁特征 :不同的音乐体裁,其主题的种类和形式特征不尽相同。如可分为声乐的、器乐的、室内乐的、交响乐的、舞曲的、进行曲的、夜曲的、歌谣的、歌剧的、舞剧的,等等。

(3)风格特征:包括作曲本人的创作风格、民族风格、音乐时代风格、流派风格等。

三、主题常用的表现手法

(1)重复:是最基本的手法,表现为同一声部、同一音高层次中的紧接反复。

(2)模进:是主题在同一声部以不同的高度紧接反复。

(3)模仿:是主题在不同声部中,同一或不同音高层次的紧接反复。

(4)密接应和:是主题在第一声部的乐句尚未结束前第二声部已经进入。第二声部处于相同的或不同的音高层次。

(5)再现:是在任何声部上的反复,在主题的陈述与反复之间出现对比的材料。

(6)卡农:是对位性的模仿,其中两个或更多的声部连续的相互模仿,只是一个声部比另一个声部的开端较迟。

(7)变奏:指在保留主题音乐材料的结构基础上进行装饰变化。常见的是曲调音高和节奏、织体方面的改变,三者无论如何变化,原来的主体材料结构基本上保留。

四、音乐常见的曲式结构

(一)单一部曲式(单乐段)

单一部曲式虽然是单乐段结构,但与一般单乐段结构的不同之处在于:作为一个独立的曲式,能够揭示完整的作品内容,塑造完美的音乐形象。

(二)单二部曲式

单二部曲式是由两个同等重要的部分组成。第一部分是乐思的初步陈述,是完整的乐段结构,第二部分是第一部分乐思的一个展开和结束。两个部分清楚地显示着整体乐思发展的不同阶段,有着各自的任务,两者构成一个完整的统一体。单二部曲式结构的第二部分可以是再现的,也可以是对比性的。

(三)单三部曲式

单三部曲式是由三个同等重要的部分组成,是音乐作品中最常见的曲式结构之一。其中,第一部分一般为正规乐段,第二和第三部分可能是乐段,也有可能是相当于乐段的非正规结构。

由于单三部曲式的结构表现特点在于它是由三个相对平衡的部分组成，主要乐思陈述后，经过展开，还需要加以强调和予以结论，故其再现有助于音乐形象的完整和表现内容的统一。所以，在音乐作品中带再现的单三部曲式的运用最为常见。

（四）复三部曲式

复三部曲式是指有再现部的大型三部曲式结构。其中，第一部分往往由一个单二部曲式或一个单三部曲式构成。中间部分与第一部分形成对比，结构较为自由。第三部分完全或变化再现第一部分。

由于复三部曲式的规模较大，第一部分可以从容而完整地陈述和发展主题乐思。第二部分用另一个鲜明的主题与第一部分形成对比。第三部分则能从容地解决前两部分由于强烈的对比所形成的矛盾，将两个音乐形象统一起来。因此，复三部曲式适于表现对比形象和戏剧性的东西，并在此基础上获得统一的结果。

（五）回旋曲式

回旋曲式也是在音乐中被广泛运用的曲式之一。其结构原则是：在乐曲中，最首要的主题与两个或两个以上不同性质和不同结构的对比性插部周期性交替出现若干次，其中，主题至少出现三次，插部至少有两个。

回旋曲式与古老的民间舞蹈有着密切联系，其主要表现特征是：主题通常是歌舞性的，插部往往是民间色彩浓郁的图画式的描绘。这种特点使回旋曲式的音乐表现内容一般不具备戏剧性的矛盾对比冲突，而是对民间生活风俗图景、歌舞欢乐场景的描绘性再现。

（六）变奏曲式

变奏曲式由一个代表性主题以及对该主题的若干次变化的重复或展开部分所构成。

主题的变奏有“严格的变奏”和“自由的变奏”之分。前者保留主题的基本形式，后者则多运用展开手法，甚至使用新的材料，破坏原主题的基本形式，变化较大。

变奏曲式音乐表现上的特征，是可以自由地从各种不同的角度去阐述和深化主题形象，使主题以不同的形式再现，能够深刻地揭示和充分发掘主题的意义和内涵。

（七）奏鸣曲式

奏鸣曲式是以对比、发展和统一原则为基础而构成的一种大型曲式。作为一种大型而复杂的曲式结构，奏鸣曲式擅长于表达深刻的哲学思想和丰富的内心感受，善于描绘和刻画剧烈的矛盾冲突，富有强烈的戏剧性。因此，该曲式通常用在大型的交响音乐作品中，用以表现重大的社会性题材、深刻的哲理思想与丰富的感情内涵。

奏鸣曲式是三部性的结构，由呈示部、展开部、再现部三大部分组成。呈示部中有两个不同性质的对比性主题，称为主部主题和副部主题。该部分是两个主要乐思的展示（副部主题可以是一个，也可以是两个）；第二部分是第一部分对比主题的进一步发展，形成鲜明的对比和矛盾冲突，造成强烈的戏剧性；第三部分是主题矛盾冲突发展所达到的新的阶段——主体之间的统一。

由此可知，主题的对比和矛盾冲突所造成的戏剧性效果是奏鸣曲式的一个主要特点，这也是使音乐获得发展的巨大动力之所在。

需要注意的是，奏鸣曲式和奏鸣曲是两个不同的概念，奏鸣曲式是指一种曲式结构，奏鸣曲则是指一种多乐章套曲的器乐体裁。

（八）回旋奏鸣曲式

回旋奏鸣曲式是回旋曲式与奏鸣曲式相互影响和结合而形成的一种具有典型意义的新的曲

式。这种曲式在结构上既有回旋曲式的主部的若干次再现，若干插部穿插其间，又有奏鸣曲式的呈示部、展开部、再现部的结构特征。

回旋奏鸣曲式与回旋曲式的差别只是其插部(副部)所使用的主题材料问题。回旋奏鸣曲式更多地具有回旋曲式的表现特征，是回旋曲式的变形或发展；一般不像奏鸣曲式那样构成平衡对比力量的矛盾冲突和发展，而是在多种主题并置的情况下主要服从于某一突出的主题。适于表现歌舞风俗生活场面。另外，由于副部被强调，中央插部有可能被展开部所代替，这就比一般的回旋曲式更有利于音乐的积极发展，从而扩展了音乐的表现力。

(九)套曲

套曲是一种由若干在曲式结构上独立而完整的、在音乐性质上相互对比的部分(乐章)组合而成的曲式。在套曲中，各乐章或段落之间总是既有对比，又有思想内容或情节方面的联系。其各乐章的对比，一般都属于“并置性的对比”。对比的方面主要有速度、体裁等等，这些对比主要是由套曲的性质和内容来决定。其各部分的联系，主要是主题思想的情节内容方面的联系，也有的套曲各部分之间只有体裁类型和来源方面的联系。套曲中的各乐章既可用于单独演奏，又可作为套曲整体的有机部分而连贯地演奏，表达整体音乐构思和形象。

以声乐演唱为主的套曲形式主要有组歌、大合唱、清唱剧、歌剧等，以器乐演奏为主的套曲形式主要有组曲、奏鸣交响套曲(包括奏鸣曲、交响曲、协奏曲等)。

第十一章　不同历史时期的音乐风格及其特点

第一节　音乐风格

“风格”一词含义广泛，很难对其给予精确和唯一的定义。在音乐领域里，风格可广泛包括某一音乐历史时期、某一国家、某一流派、某一音乐家、某种体裁、某部作品等，在音乐思想、创作原则、艺术个性、表现手段和技法上所具有的独特的典型特征。

一部音乐作品，是其独特的内容与形式相结合的产物，是作曲家主观精神与作品的客观特征相统一的艺术体现，其具有能够感知和体验却难以说明的独特的面貌，即艺术风格。就整个音乐艺术而言，音乐风格在本质上就是音乐艺术美在多种形态上的表现。因为如此，在涉及音乐风格时，我们就可以将诸如巴洛克时期音乐与古典时期音乐加以比较，将古典乐派与浪漫乐派加以比较，将德国音乐与意大利音乐加以比较，将东方音乐与西方音乐加以比较，将贝多芬音乐与莫扎特音乐加以比较，将贝多芬不同时期的音乐加以比较，在各种声乐和器乐作品之间进行比较，等等。

音乐风格具有多样性和一致性特征。

首先，音乐艺术所反映的客观世界本身的多样性，音乐家主观精神世界和创造才能的多样性，不同时代对艺术要求的多样性，不同欣赏者对音乐艺术的需要和兴趣的多样性等，决定了音乐艺术在不同的时期和不同状况下的表现、实质、内容、形式和美学意义上的多样性。同样，也就规定了音乐艺术风格的多样性。

音乐风格的多样性，不仅表现在不同时期的不同音乐家的作品中，也表现在同一时期的不同作曲家的作品中，还可以表现在同一作曲家的作品中。在作曲家的创作生涯中，由于其精神面貌、思想观念、感情和生活经历等的变化或其创造才能多方面的适应性和发展性，使其在形成自己主要艺术风格的同时，也有可能创作出具有多样风格的作品。

音乐风格的一致性，主要表现在作曲家创作风格必然为其所生活的特定的历史时代、国家、种族的文化审美特征和需要所制约，这就使得处于同一时代的作曲家的音乐风格也不可避免地带有一致性。

音乐风格的多样性和一致性是辩证统一的关系，正确认识其关系，对于把握音乐风格，进行音乐欣赏具有重要的意义。

音乐风格和流派虽为不同的概念，但却有着密切的联系。从本质而言，音乐流派与音乐风格一样，都是音乐艺术美在多种形态上的表现。一般来说，音乐流派是由一批风格相近的音乐家所形成的，即在艺术观点、创作主张、个性气质、取材内容和范围、艺术手法与技巧等较为一致的基础上，形成某一艺术流派。从这一意义上说，风格类型也即艺术流派。

如同对“风格”这一概念只能进行粗略甚或不成熟的阐释一样，对于西方音乐时期和流派的划分，也应持审慎的态度。因为到目前为止，关于音乐时期和流派的划分没有达到完全的统一。原因之一就是，对于表现不同风格的时期和流派，有时难以找到明显的划分标志，即很难都以某一特定历史事件有机地联系着。每一特定时期的音乐都有其主要的艺术风格。西方音乐各个时期和流派的划分将有助于我们对其风格的形成和发展情况的了解和认识，对于音乐欣赏同样具有重要作用。

以下是一般常见的西方音乐历史时期划分：
中世纪时期(公元476～1453)；
文艺复兴时期(公元1450～1600)；
巴洛克时期(公元1600～1750)；
古典时期(公元1750～1825)；
浪漫时期(公元1820～1900)；
现代音乐时期(公元1900～)。

第二节 不同历史时期的音乐风格及其特点

对于中世纪以前西方古代音乐的源头，人们已无法进行考证，只能从巴比伦时代和古埃及时代地中海古代文化遗迹中窥见当时音乐文化的繁荣及其与西方音乐的渊源关系。至古希腊时期，音乐艺术已很发达，柏拉图、亚里士多德、毕达哥拉斯等哲学家和数学家都写有大量的音乐理论著述，其对音乐艺术的构成、表现意义和审美教育等的论述相当精辟。然而，由于保存下来的乐谱寥寥无几并难以识读，使得今天的人们无法聆听到当时的音乐。

一、中世纪的音乐

至罗马帝国日渐衰亡起，教会逐渐成为欧洲文明的唯一统一力量。由于这个原因，欧洲中世纪的文化发展处于宗教的统治之下。当时的文化维持于修道院之中。随着社会的动荡与发展，尤其是在中世纪中期的11世纪末至12世纪期间，修道院成了创造文化的场所，并逐渐集中到大城市的大教堂里。这其中，音乐作为宗教典礼的重要组成部分对整个宗教文化的发展起到了很大的作用。

(一)格里戈利圣歌

在天主教堂中用以伴唱罗马天主教的音乐称为格里戈利弥撒，它的音乐称为格里戈利圣歌(亦称“圣咏”)(Gregorian Chant)。其名称来自于6世纪末到7世纪初(590～604)的教皇格里戈利一世。格里戈利一世在位时，组织、收集、编写了近三千支圣歌旋律，将其用于所指定的各种宗教仪式中演唱。

最早的格里戈利圣歌是单声部的旋律，各个音符均表示相同的音值，由二至三个音符组成一组，速度也是随意的，相随于歌词的自然重音；其音域不宽，在一个八度以内；简单的呈波浪起伏的旋律具有一种淳朴而严肃的气质，与早期基督祈祷仪式中庄严肃穆的气氛相吻合。在中世纪和文艺复兴时期，格里戈利圣歌为作曲家提供了音乐创作的丰富的原材料和基础，并且成为欧洲音乐产生和发展的源泉。

(二)多声部音乐

中世纪多声部音乐起始于10世纪前后。初期的多声部音乐为两个声部，是两条旋律在不同的升高水平上相互重复。高声部为以前的格里戈利圣歌，低声部以四度或五度一音对一音地歌唱。由于是在平行进行中移动，称作“平行奥尔加农”(Organum)。渐渐地，为了满足于对变化的要求，人们开始尝试加入各种协和音程，使用一音对多音的技巧，开始运用反向进行。这样，两个声部在旋律进行上就获得了独立。以上变化的重要意义还在于，从此音乐结束了单声部圣歌和早期奥尔加农的无节拍状态，获得了节奏上的独立性。由于这一重大变化，又导致了记谱法的重大革新，一种新型的、能使两个声部准确协调的有节拍的记谱法——“有量记谱法”出现了。新的记谱法的出

现又使得三个到四个声部的复调音乐的出现成为可能。此时，莫泰特(Motet)在二部奥尔加农的基础上进一步发展了其歌词的演唱，在低声部继续唱圣歌歌词时，上声部用第二套歌词歌唱。

(三)世俗音乐

随着12世纪的社会发展，骑士阶层、庄园主阶层从宗教阶层中分离出来，形成了一个新的阶层——知识阶层。法国南部的一些骑士自己创作爱情诗，再谱上单旋律的音乐。这些骑士自称游吟(行吟)诗人，他们以方言诗写作和吟唱爱情歌曲为职业，奔走于各地的宫廷之间。

将中世纪音乐发展状况加以归纳，可以发现：

(1)中世纪音乐经历了单声部到复调的发展过程；

(2)经历了从无节拍的、“自由”的节奏到有节拍的、具有规律性的节奏；

(3)在此基础上，并由于新型记谱法的出现，复调写作和有节拍的节奏原则获得了充分的发展；

(4)产生了世俗音乐。

中世纪的音乐与中世纪的社会、宗教文化等具有非常密切的联系，它不仅在其社会文化的背景之下不断获得发展，并且在对文艺复兴时期乃至其后的西方音乐发展的影响中透射出其所具有的生命力。

二、文艺复兴时期的音乐

“文艺复兴——Renaissance”，原意是“新生”。

14世纪下半叶到17世纪初是欧洲资本主义关系在封建社会内部产生和发展的时期，是一个在文化进程中紧接过去，并取得惊人成就的时期，该时期被称为文艺复兴时期。

如前所述，在中世纪，教会作为欧洲社会文明的唯一统治力量，宣扬的是经院哲学、禁欲主义和神学。而文艺复兴时期的主要标志是：

(1)古希腊和古罗马时代的文化精神得到新的体现；

(2)从绝对信仰神秘主义的宗教向理性信念和科学探索时代过渡；

(3)提倡人类智慧和对生活的热爱，相信人的力量，即“人文主义”思想，属于现实的人的生活而不是来世的生活成为艺术所关注的中心内容和体裁；

(4)理性和优美成为重要的艺术追求，理性的形成与谐和成为艺术的标准。

文艺复兴思潮对欧洲音乐的发展起着巨大的推动作用。在其影响下，出现了欧洲宗教和世俗专业音乐的空前繁荣，音乐中追求和体现着该时期艺术的共同标准，形成了新的音乐风格，产生了器乐题材和歌剧，并发展了音乐理论。

佛兰德斯乐派也有译作“尼德兰乐派”、“佛莱芒风格”。音乐艺术的文艺复兴主要起于15世纪中叶的法国北部与比利时南部之间称作佛兰德斯(Flandrs)的地方。以该地区为中心，先后聚集了一批优秀作曲家，其创作风格主导了文艺复兴时期的音乐，被称作“佛兰德斯乐派”。可以说，十五六世纪欧洲各国的音乐家几乎都是在该乐派音乐的基础上成长起来的。

佛兰德斯乐派早期最具代表的作曲家是杜飞(约1400～1474，意)、卞舒阿(约1400～1460，比)。以他们为代表，也被称为“勃艮第乐派”。其音乐风格为多声部众多(四声部写作)，追求技术，在圣歌下面加上了独立的低音声部。四个声部的处理变得更为自由，具有真正的独立性。

继杜飞、卞舒阿以后，出现了奥克亥姆(约1430～1495)、约斯堪(约1450～1521)等众多音乐家，其中以约斯堪更为出类拔萃，他在复调音乐中加入了“模仿”写法的新技巧，第一次将其作为一种原则而加以运用，从而形成了独特的风格。

其后，意大利作曲家帕莱斯特里那(1524～1594)成为约斯堪最著名的继承者，采用佛兰德斯乐

派的音乐风格写出了极其优美而朴素的作品，成为文艺复兴晚期的优秀范例。16 世纪后期，奥兰・多・拉索(1532～1594)与蒙泰尔(1521～1603)是佛兰德斯乐派最后的两位作曲家。

文艺复兴时期的主要宗教音乐形式是经文歌和弥撒曲。

在宗教音乐获得极大发展的同时，世俗音乐的形式也同时得以盛行，主要有意大利和英国的玛德利歌、法国的香颂、德国的利德。

三、巴洛克时期的音乐

“巴洛克”一词特指 17 世纪至 18 世纪前半期欧洲的视听艺术。Baroque 在葡萄牙语中的原意是“形状不规则的珍珠”，首先用做美术术语，表明该时期的美术不是以文艺复兴时期理想的和谐形式为艺术标准的，而是追求艺术作品自身的价值，以富于个性、充满积极想象为审美标准。

巴洛克音乐是指与巴洛克美术同时兴起的音乐。采用“巴洛克”一词，主要表明音乐与时代思潮以及与其他艺术的关系。因此对于该时期音乐的特征，不能简单从“巴洛克”词源中去寻找和探求。该时期的音乐有与文艺复兴时期不同的特征，即追求强烈的感情、明显的对比和动力，有着与其词义相近的含义(这种倾向在巴洛克初期的作品中较为突出)，但是该时期后期的作品，又具有明快、流畅、柔和的特征。

巴洛克时期音乐的主要形式和成就如下：

(一)声乐

要了解巴洛克音乐的形式和风格，就不能不了解一个被称为“佛罗伦萨同志会”(又称“卡玛拉塔”，Camerata)的研究新音乐的团体。16 世纪的复调音乐将注意力集中在音乐线条及声部之间的相互作用上，不同声部同时唱不同的新词，导致词句含混不清。“佛罗伦萨同志会”的艺术家们希望以古希腊为样板，创造出一种崭新的音乐形式。他们认为音乐应为歌词服务，二者应完美地结合起来。于是，一种被称作“抒情独唱”或“单声部风格”的新音乐形式产生了。

1.抒情独唱

这种形式的特点是突出吟诵式的独唱旋律线条，配以简单的低声部，以古钢琴和大提琴等低音乐器演奏，在其线条之上用右手填充和声，这种简单持续的低声部与和弦伴奏的形式被称为“持续低音”。由于其和声并未写出来，而是根据低音部下面的数字标记来表明所使用的和弦，故又称之为“通奏低音”或“数字低音”。

应该提及的是，不仅独唱曲采用了这种形式，该时期的乐器曲中也普遍运用了这种典型的形式，故通奏低音成为区别巴洛克与其他时期的典型特征之一，巴洛克音乐时期也因此被称作通奏低音时期。

该时期的抒情独唱主要由宣叙调和咏叹调这两种不同的声乐表现类型构成。

在抒情独唱的基础上，为了丰富音乐的表现形式和形象，三个巴洛克时期的主要音乐形式——歌剧、清唱剧、康塔塔得以形成并发展起来。

2.歌剧

歌剧(Opera)是综合音乐(声乐与乐器)、戏剧(剧本与表演)、文学(诗歌)、舞蹈(民间舞与芭蕾)、舞台美术，而以歌唱为主的艺术形式。

一般认为，欧洲歌剧发源于意大利的佛罗伦萨，是在 16 世纪末随着文艺复兴时期音乐文化的世俗化而产生的。当时的歌剧还只是用简单的旋律与和声写成。一些受文艺复兴思想影响的知识分子，如诗人里努契尼、音乐家培里和卡契尼等人注重音乐与文字的结合，强调音乐的表情作用，尝

试着结合音乐和戏剧的特点，创造出一种主调风格的艺术形式，其剧本以历史题材和神话为主要内容。1594年培里根据里努契尼的剧本完成第一部作品《达芙妮》。1600年培里与卡契尼合作，为庆祝亨利四世的婚礼而写成的《犹丽狄茜》被认为是最早的欧洲歌剧。

巴洛克时期的著名作曲家、意大利的蒙特威尔第（1567～1643）和斯卡拉蒂（1660～1725）对早期歌剧的形成和完善起了重要作用，他们使歌剧的旋律更富有表情，使和声更丰满，乐队更充实。蒙特威尔第使歌剧音乐戏剧化，斯卡拉蒂则发展了歌剧音乐的抒情性。由于他们的努力，意大利歌剧写法的一定型化，形成了最早的歌剧体裁——正歌剧。

意大利歌剧诞生后，很快传至欧洲各地，在法国、英国、德国等各国渐次出现了具有本民族特点的歌剧。其次，法国歌剧作曲家吕利首次在法国歌剧中插入了宫廷芭蕾舞。

欧洲歌剧在长期的发展过程中，由于地区和时代的不同，而形成各种不同的类型，如正歌剧、喜歌剧、大歌剧、小歌剧，等等。

正歌剧最早出现于十七八世纪的意大利，以希腊神话和古代英雄传奇故事为题材，一般分为三幕，音乐包括序曲、咏叹调、宣叙调（亦称朗诵调）等，注重华丽的演唱技巧，强调歌唱性。

喜歌剧在欧洲各国有各自不同的特色。意大利喜歌剧产生于18世纪的那不勒斯，由正歌剧的幕间剧发展而成。以社会生活为主要题材，剧情风趣，音乐生动活泼。19世纪盛行于欧洲各国。著名的喜歌剧作品有莫扎特的《费加罗的婚礼》、罗西尼的《塞尔维亚的理发师》。

法国的喜歌剧是于18世纪初在民间闹剧和滑稽歌舞剧的基础上发展而成的，题材较为轻松，内容以喜剧性为主，有的也具悲剧性质。如法国作曲家比才的喜歌剧《卡门》的结尾就具有悲剧性。法国喜歌剧的对白采用生活语言，音乐具有民间特色，剧中有芭蕾场面。

大歌剧和轻歌剧是产生于19世纪的两种新的歌剧体裁。大歌剧多以历史故事为题材，全剧由独唱、重唱、合唱、管弦乐以及精致的芭蕾舞组成，场面富丽堂皇，音乐灿烂辉煌，规模宏大，不采用说白。如罗西尼的《威廉·退尔》、威尔第的《阿依达》等都可以归入此类。轻歌剧（亦称小歌剧）短小轻快，通常为独幕。题材轻松，主要取自日常生活；音乐较为通俗；内容抒情，除独唱、重唱、合唱、舞蹈外，还采用说白。德国作曲家索贝、法国作曲家奥芬巴赫是这一体裁的确立者。

18世纪以来，各个时代、各个国家不断涌现出许多歌剧作曲家和优秀歌剧作品，如18世纪奥地利作曲家莫扎特的《后宫诱逃》、《费加罗的婚礼》、《魔笛》，德国作曲家格鲁克的《奥菲欧与犹丽狄茜》；19世纪初期至上半叶意大利作曲家罗西尼的《塞尔维亚的理发师》，德国作曲家韦伯的《自由射手》和《奥伯龙》，意大利作曲家威尔第的《弄臣》、《游吟诗人》、《茶花女》、《阿依达》、《奥赛罗》；19世纪后半叶法国作曲家比才的《卡门》，意大利作曲家普契尼的《波西米亚人》、《蝴蝶夫人》，捷克作曲家斯美塔那的《被出卖的新嫁娘》，俄罗斯作曲家格林卡的《伊凡·苏萨宁》、《鲁斯兰与柳德米拉》等等。

中国宋元以来形成的各种戏曲，以歌舞、宾白并重，具有歌剧的性质，但尚不称其为真正的歌剧。本世纪20～30年代，黎锦晖的儿童歌剧《麻雀与小孩》、《小画家》，聂耳的配乐剧《扬子江暴风雨》都将歌曲与对白并重，出现了吸收西洋歌剧特色的意图。真正的中国歌剧是在1942年延安文艺座谈会以后，在民族民间音乐基础上，借鉴西洋歌剧的表现形式，逐步形成和发展起来的。

1945年问世的《白毛女》是在延安开展的新秧歌运动的基础上产生的中国第一部新歌剧，是我国新歌剧成型的标志。中华人民共和国成立后，歌剧事业得到了新的发展，许多作品在继承《白毛女》的传统基础上，注意吸收中国戏曲的特点并借鉴西洋歌剧的优秀成果，无论在歌剧作品的数量上还是质量上都得到了提高，涌现出一批优秀作品，如《草原之歌》（罗宗贤作曲）、《小二黑结婚》（马可作曲）、《红霞》（张锐作曲）、《洪湖赤卫队》（张敬安、欧阳谦叔作曲）、《江姐》（羊鸣等作曲）、《阿依

古丽》(石夫作曲)、《王贵与李香香》(梁寒光作曲)等。

3.清唱剧

清唱剧是16世纪末起源于意大利罗马的一种大型声乐套曲。最初的清唱剧由宗教音乐剧演变而来,以《圣经》故事为题材和表现内容,充满宗教情感,17世纪中叶发展成为在音乐会上包括独唱、重唱、合唱与管弦乐队的大型音乐作品,其中,以合唱为主。

著名的清唱剧作曲家有吉阿科莫·卡利西米,德国作曲家海因里奇·许茨等。巴洛克时期最杰出的作曲家之一亨德尔在英国以其宏伟庄严的不朽之作《弥撒亚》、《以色列人在埃及》等使清唱剧达到了顶峰。与亨德尔同一时代的巴洛克音乐大师巴赫在该时期几乎每一种音乐形式中都表现出巨大的才能。在清唱剧创作中,他以富于变化、非凡的技巧和灵感得到了人们的赞誉。

4.康塔塔

在意大利文中,“康塔塔”意为“唱”,又译为“大合唱”,是一种包括独唱、重唱、合唱和器乐伴奏的大型声乐套曲。康塔塔的体裁结构比清唱剧短小。两者相比较,如果说清唱剧像一部大型歌剧,则康塔塔像一部独幕歌剧。

除了歌剧、清唱剧、康塔塔外,巴洛克时期的声乐形式还有受难曲、众赞歌等。

(二)器乐

西方音乐从中世纪单旋律的格里戈利圣歌到文艺复兴时期复杂的复调音乐,均以声乐为主,器乐居于从属的地位。到巴洛克时期,不仅声乐继续取得辉煌的成就,更为显著的是器乐获得了巨大的发展。器乐发展的前提之一是器乐制作业的发达。应该说,该时期文化艺术的迅速发展,人们对音乐艺术表现力的迫切需要,促使了乐器制作的改革与发展;乐器的发展又使器乐潜在的丰富能量得以释放。同样,音乐表现的需要促使丰富多样的器乐形式得以产生并与之相适应,这种情况又极大地刺激了器乐创作的飞速发展。音乐的表现——形式——乐器制作三者互为依托、互相促进。至巴洛克末期,使得器乐逐步在重要性上赶上声乐,并呈超越之势。

纵观西方音乐史,文艺复兴时期以前的音乐以声乐为主,巴洛克时期声乐和器乐并驾齐驱,古典乐派时期以器乐成就更为显著。

巴洛克时期在律学领域里的一个重大成就是十二平均律制的产生和应用。虽然由于其生成的人为性,与按照自然法则产生音律的纯律相比,被认为在音准上有些缺陷,但其所具有的在转调上的显著优越性却远远超过所存在的不足,为音乐理论和实践的进一步发展提供了基础和动力。巴洛克时期的主要器乐形式和体裁有:赋格、组曲、奏鸣曲、交响曲等。

四、古典时期的音乐

“Classic(古典)”一词来源于拉丁语,原指罗马社会最上等阶层,后转义为人类具有普遍性和永恒性价值的业绩。用在文学艺术中通常有两种解释:一种是指在文学作品中追求完整的秩序和永恒的价值;另一种是特指古希腊、古罗马时期的文化及其特征:调和、匀称、明晰、单纯、整齐等。

(1)在音乐中,“古典”一词也有多种解释和含义:以超时代的普遍性、永恒性艺术价值和音乐艺术最高业绩为标准,将那些能作为同时代和后代典范的、具有永久艺术价值的音乐统称为“古典音乐”。根据这一标准,古典音乐又被称为“严肃音乐”或“艺术音乐”,用以与通俗音乐相区别。

(2)指浪漫派以前的音乐。在风格上强调曲式结构的匀称、平衡,音乐设计的清晰、谐和、明澈、客观与理性。在这一意义上,从文艺复兴时期至古典时期的音乐都可称为古典音乐。

(3)特指1750～1830年左右的古典乐派时期。这一划分,包含了此时期音乐对于古希腊、古罗

马时期文化特征的继承，对于崇高艺术价值的追求，以及该时期音乐家在传统基础上进行的伟大音乐实验、发现和改革。

古典乐派的风格形成于巴洛克时期风格的逐渐消失之中，消融于浪漫乐派风格的逐渐形成之中，经历了巴洛克音乐向早期古典乐派的过渡：启蒙思想的渗透，音乐从面向权威和贵族阶层转向资产阶级和广大民众；从深奥枯燥的复调对位法技巧的摒弃到优美流畅、通俗明晰旋律的追求；从通奏低音的销声匿迹到大小调和声体系的探索和实践；从对充满道德说教的正歌剧的厌倦到轻松诙谐、富有活力的喜歌剧的创立以及其后对于正歌剧的改革；从声乐、器乐并驾齐驱到纯器乐大型曲式和体裁的建立和完善，等等。同时，经历了晚期古典乐派向浪漫乐派风格的转化，这种转化尤其体现在贝多芬的中期的作品中，既使古典乐派音乐抵达巅峰之境，又为浪漫派音乐开辟了道路。

总的来说，古典时期的音乐家受资产阶级启蒙运动和资产阶级革命的影响，在思想上倾向自由、民主，作品着重表现新兴的资产阶级和市民阶层的精神面貌与追求。在创作上讲究形式完美，结构严谨，音响和谐，逻辑严密规范，曲风淳朴、稳重、严肃，崇尚理性。

这一时期的主要器乐成就突出体现在器乐形式、体裁、乐器性能与管弦乐队的发展和成熟，以及所产生的大量作品上，奏鸣曲式结构和奏鸣套曲原则在器乐创作中得到了广泛的运用和重视。主要体裁有交响曲、奏鸣曲、协奏曲和室内乐等。

该时期的主要乐派有曼海姆乐派、柏林乐派，以及使古典时期的音乐达到巅峰的，以海顿、莫扎特、贝多芬为代表的维也纳古典乐派。

在声乐成就上，以喜歌剧的产生与发展以及正歌剧的改革最为显著。作曲家以喜歌剧的创立者佩戈莱西、歌剧改革者格鲁克、写出不朽作品的莫扎特为代表。

五、浪漫时期的音乐

“Romantic”一词来源于拉丁语的一种方言“罗曼语”。古法语将罗曼语文学中的故事及其冒险和放纵的想象称为“罗曼”。

浪漫时期（或浪漫派）的音乐在思想上着重自我主观意识的表现与刻画，作品着重于个人感受的细致表现、内心情感的自由抒发与自然景象、生活现象的描绘，多以理想事物、古代神话传说和幻想故事为题材，强调音乐与诗歌、戏剧、绘画等其他艺术的结合，注重音乐的标题性和诗情画意，重视吸取民族民间音乐素材，以体现民族性。

与古典乐派相比较，浪漫乐派音乐在音乐形式和技巧上继承了古典乐派。但在内容上，古典乐派的音乐是超民族的、超越个性而抽象的，追求“美的崇高理想境界”，两者表现出较大差异。

为表现丰富的思想感情和内容，浪漫时期的音乐创造运用了多种音乐体裁，如艺术歌曲、声乐套曲、夜曲、音乐会序曲、叙事曲、无词歌、交响诗、交响音化等，极大地发展和丰富了和声语言、配器手法以及各种表现技巧。该时期主要作曲家及部分代表作品如下：

舒伯特（奥）　主要创作范畴：艺术歌曲、交响曲、钢琴奏鸣曲、室内乐等。代表作品：艺术歌曲《魔王》、《鳟鱼》、《纺车前的玛格里特》、《菩提树》等。声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》、《冬之旅》，交响曲《“未完成”交响曲》、《C 大调交响曲》等。

韦伯（德）　歌剧作曲家，代表作有《自由射手》、《欧丽安特》、《奥伯龙》等。

门德尔松（德）　代表作：《e 小调小提琴协奏曲》，《无言歌》——48 首短篇钢琴曲，序曲《仲夏夜之梦》、《芬格尔山洞》，交响曲《芬格尔交响曲》、《意大利交响曲》等。

舒曼（德）　作品以艺术歌曲、钢琴曲、交响曲、协奏曲为主。代表作：钢琴曲《蝴蝶》、《狂欢节》、《交响练习曲》、《幻想曲集》、《童年情景》，歌曲《两个禁卫兵》，声乐套曲《诗人之恋》等。

李斯特(德) 作品以钢琴曲和交响曲为主。代表作:《12 首高级练习曲》、19 首《匈牙利狂想曲》、《b 小调钢琴奏鸣曲》、交响诗《前奏曲》等。

瓦格纳(德) 以歌剧创作为主。代表作:《特里斯坦与伊索尔德》、《尼伯龙根的指环》、《纽伦堡的名歌手》等。

勃拉姆斯(德) 以歌曲、钢琴曲、交响曲、室内乐等为主。代表作:艺术歌曲《摇篮曲》、《五月之夜》、《致夜莺》、《致月亮》等,交响曲《F 大调第三交响曲》、《D 大调小提琴协奏曲》,21 首《匈牙利舞曲》等。

约翰·施特劳斯(奥) 以圆舞曲、轻歌剧创作著名。代表作:《蓝色多瑙河》、《维也纳森林的故事》等 120 余首圆舞曲,轻歌剧《蝙蝠》、《威尼斯之夜》等。

威尔第(意) 以歌剧创作最为著名。代表作:《弄臣》、《茶花女》、《游吟武士》、《奥赛罗》、《阿依达》、《假面舞会》等。

罗西尼(意) 以喜歌剧创作为主。代表作:《塞尔维亚的理发师》、《威廉·退尔》等。

柏辽兹(法) 以交响曲和歌剧为主。代表作:交响曲《幻想交响曲》,歌剧《罗密欧与朱丽叶》等。

肖邦(波) 以钢琴曲著名。代表作:《第一叙事曲》、《降 A 大调波兰舞曲》、《革命练习曲》等。

比才(法) 以歌剧和管弦乐著名。代表作:歌剧《卡门》,管弦乐配乐《阿莱城的姑娘》等。

柴科夫斯基(俄) 以交响乐音乐、歌剧、舞剧创作为主。代表作:歌剧《叶甫根尼·奥涅金》、《黑桃皇后》,舞剧《天鹅湖》、《胡桃夹子》、《睡美人》,交响曲《第五交响曲》、《第六交响曲》、《降 b 小调第一钢琴协奏曲》、《D 大调小提琴协奏曲》、《1812 序曲》、《意大利随想曲》等。

除以上作曲家外,还有贝利尼(意)、多尼采蒂(意)、奥芬巴赫(法)、古诺(法)、马勒(德)、圣—桑(法)、弗兰克(法)等浪漫派作曲家。

须提及的是,19 世纪末意大利歌剧中出现了一种称为"真实主义"的歌剧。该流派将注意力集中于客观现实生活,而不是虚幻世界,不加粉饰地反映中下层人们的真实面貌、精神世界,表达他们的感情。该流派热衷于现实生活中的曲折事件和感情冲突,注重紧张的情节和戏剧效果。其代表人物有意大利作曲家马斯卡尼、列昂卡瓦罗和普契尼等。其中,以普契尼的才华及成就最为显著。其代表作有《蝴蝶夫人》、《托斯卡》、《艺术家的生命》、《图兰多》等。

民族乐派是浪漫乐派发展中的一个分支,是在 19 世纪欧洲各国民族意识觉醒、民主精神奋发、民族文化兴起的形势下由东欧、北欧和俄国一些作曲家所形成。

该乐派的美学思想和创作方法与浪漫乐派一脉相承,并在其基础上予以发展,将浪漫乐派所强调的"个性"扩大为"民族性",吸收了西欧古典主义和浪漫主义音乐创作经验和技巧手法,以发扬光大本民族的音乐精神为宗旨,着重于表现本民族的性格特征、愿望、社会生活和艺术特色。主要作曲家有格林卡(俄)、强力集团 5 位成员:巴拉基列夫、居伊、鲍罗丁、穆索尔斯基、里姆斯基—科萨科夫,以及格里格、西贝柳斯(芬)、斯梅塔那(捷)、德沃夏克(捷)、李斯特、肖邦,等等。

六、20 世纪的音乐

20 世纪的音乐也被称为"现代音乐",泛指 19 世纪末到 20 世纪以来音乐艺术的各种风格、流派、思潮和现象。这其中,又可以以第二次世界大战为分水岭,分为战前和战后的音乐。

20 世纪的音乐呈现出风格各异、五花八门的特征,且不同风格之间往往没有时间年代的先后顺序,而多为重叠式地存在和发展,有的持续时间较长,影响力较大;有些则如昙花一现。总的创作特点是,脱离或否定古典的美学传统和传统的音乐创作思想与技巧。突出表现在:

(1)对传统音乐近300年的传统功能调性概念予以摈弃。主要倾向为,以巴尔托克、兴德米特和斯特拉文斯基为代表,虽保持调的概念,但却以全新的方法和手段来建立和使用它;以勋伯格为代表,彻底否定任何形式的传统调性,以称之为"十二音体系"的序列音乐技巧来将其取而代之。

(2)创作并大量使用不协和和弦。在20世纪的大多数作品中,和弦的连接进行不再以不协和和弦向协和和弦的倾向解决为遵循原则,而是将不协和和弦独立地使用,和弦之间的关系主要体现出复杂与简单、紧张与松弛、柔和与刺耳的性质对比,并由此获得前所未有的、更为丰富多彩的和声效果。

(3)节奏上愈加复杂化和自由化。以上特征尤以"二战"后表现为甚,这是因为"二战"后科学技术的飞跃发展,导致人们的社会生活、思想观念、审美需要、标准和情趣等的巨大变化,作曲家们凭借现代科学技术探求新的音乐准则、手段、方法和技巧,以不断寻求开拓和展现新的音乐天地。

(一)印象派

产生于19世纪末到20世纪初。其兴起受到象征主义文学和印象主义绘画的影响,法国印象派大师德彪西最早确立了印象派音乐的地位。

印象派音乐力图摆脱浪漫主义主观情感的表现和自然主义的写实传统,通过打破和声与调性的功能体系,大量采用全音阶、叠置和弦、平行和弦等,造成调性的扑朔迷离,排列完整的旋律和曲式结构,配器力求精致细腻,和声色彩丰富,旨在表现倏忽朦胧的主观印象,渲染出浓淡板块相间的色彩和闪闪烁烁的气氛和情调。

主要作家及其代表作:

德彪西　管弦乐序曲《牧神午后》,歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》,钢琴曲《版画》、《欢乐岛》、《意象集》、《24首前奏曲》,管弦乐《夜曲》、《大海》、《伊贝利亚》等。

拉威尔(法)　钢琴曲《戏水》、《小奏鸣曲》、《弦乐四重奏》,管弦乐《西班牙狂想曲》,组曲《鹅妈妈》,舞曲《达夫尼与克罗埃》等。

杜卡(法)　管弦乐《小巫师》,歌剧《阿里安与蓝胡子》,芭蕾舞剧《谪仙》。

(二)表现主义

20世纪10～30年代期间与法国印象派音乐相对而在德国形成的现代音乐思潮。音乐中的表现主义受表现主义绘画的影响,强调非理性,将内心体验视为唯一的真实,主张用夸张的手法表现与释放人们内心的下意识冲动以及强烈的自我感受、欲望、幻觉等。主要表现特点为极端的不协和性、夸张扭曲的旋律、无调性、复杂的织体,以及全神贯注、过于敏感的气氛。主要作曲家及代表作:

勋伯格(奥)　其作品分为四个时期:

(1)早期(1897～1908):弦乐六重奏《升华之夜》,合唱与乐队《古雷之歌》,交响音诗《佩利亚斯与梅利桑德》。

(2)无调性时期(1909～1917):配乐说唱《月光下的皮埃罗》,歌剧《期望》。

(3)十二音体系时期(1918～1932):《管弦乐变奏曲》。

(4)晚期(1933～1951):朗诵、男声合唱及乐队《一个华沙幸存者》。

贝尔格(德)　歌剧《沃采克》,弦乐四重奏《抒情组曲》、《小提琴协奏曲》等。

威伯恩(德)　《室内交响曲》、《五首管弦乐曲》等。

(三)新古典主义

新古典主义于20世纪20年代开始盛行,是和后期浪漫主义相对立的一种潮流。反对音乐的标题性、戏剧性和情感表现,强调艺术的理智因素,主张音乐应该回到"古典"中去,应当保持严格的

客观精神。其美学观点强调作曲家的作用就是要控制抽象的音响结合，建立一个结构、一种秩序，一旦结构完成，秩序获得，所有的东西就“说完了”。

主要作曲家及其代表作：

斯特拉文斯基（美籍俄裔） 作品分为三个时期：

(1)俄罗斯风格时期(1908～1919)：三部芭蕾舞剧《火鸟》、《彼德鲁什卡》、《春之祭》。

(2)新古典主义时期(1920～1950)：歌剧—清唱剧《俄狄浦斯王》，芭蕾舞剧《诗神阿波罗》，合唱与乐队《圣诗交响曲》、《C 大调交响曲》等。

(3)序列主义时期(1951～1966)：芭蕾舞剧《阿贡》，电视音乐剧《洪水》，女低音、男低音、合唱与乐队《安魂曲》等。

兴德米特（德） 歌剧《画家马蒂斯》、芭蕾舞剧《最高贵的幻景》，钢琴曲《调性游戏》，交响曲《世界的和谐》等。

巴尔托克（匈） 歌剧《蓝胡子公爵的城堡》，舞剧《木刻王子》，钢琴曲集《小宗庙》、《弦乐、打击乐与钢片琴的音乐》等。

(四)十二音体系

创立于 20 世纪 20 年代初，是现代音乐的一种重要创作。

进入 20 世纪，传统音乐调性的解体，导致西方音乐语言数世纪以来赖以存在和发展的和声逻辑、调性原则、曲式结构等基础的瓦解。为了寻找到一个能取代调性的、能起到统一作用的原则，以杜绝无调性作曲所导致的“无政府主义”状态，勋伯格创造了一种严格的技术——十二音体系。

该技术是将十二平均律中的十二个半音按照作曲家的意图任意排列起来，构成一个音列，即所谓“序列”，以此作为某个特定乐曲的基础和音乐变化的源头。基本序列确定后，每个音的排列先后次序便固定下来。序列构成的旋律音程可以大于八度。

勋伯格的十二音体系思想及序列技巧在第二次世界大战后获得了广泛的承认和采纳。此前，序列技巧只应用于音高，但战后的作曲家们开拓了其应用的范围，使用类似计算机的方法，将音高、时值、速度、力度、音色、发音方法等因素均纳入计算的秩序中予以序列化，即音乐素材的整体序列化，这就是随后所形成的“序列音乐”或“全面序列音乐”。

代表人物有巴比特(美)、梅西安(法)及其学生施托克豪森(德)、布莱兹(法)等。

(五)偶然音乐

“偶然”一词来源于拉丁文的 Alea，意为骰子。

在音乐创作和演奏中，对一切偶然机会、偶然因素进行自由选择、安排和处理，这种不确定性的音乐叫偶然音乐，又称“机遇音乐”。这是一种当代音乐现象。这种音乐强调以艺术体验中的直觉、冲动等偶然性和不确定性等非理性因素，以摆脱那种极端理性的、对音乐进行严格的全面控制(如序列音乐)的主张。如，用掷骰子来决定音乐素材的选择，用随机的方法决定章节的排列，演奏着搅乱乐谱页数，按“偶然”意愿决定演奏顺序并进行即兴演奏等。

偶然音乐的鼻祖是美国作曲家约翰·凯奇。他在其“生活就是音乐，音乐就是生活”的观念下，创作了《虚构的风景》和《4 分 33 秒》等作品，其中《4 分 33 秒》以钢琴家在揭开琴盖的钢琴前静坐 4 分 33 秒而告结束。该作品全部由背景噪音构成。凯奇认为，这种“声响”及其演奏者和观众的头脑在这段时间里的任意想象才是真正的快乐。

(六)具体音乐

具体音乐是指一种当代音乐现象。指采用录音技术将自然界、日常生活中的各种真实存在的、

具体的音响作为素材，用电声技术予以编排加工、复合处理而制成的音乐。

具体音乐也采用人声和乐器发出的乐音，但以生活中各种无规律的噪音为基本的素材。1948年法国国家广播电台的工程师舍弗尔通过巴黎广播电台首次发表了将火车声响用电子技术进行加工合成的作品《铁路练习曲》。之后，他又将动物的嚎叫声、男女窃语声、呼吸声、钟声、铃声、汽笛声等各种喧闹嘈杂音响收集起来。通过加工处理，制成《唱片练习曲》、《炒菜锅练习曲》、《墨西哥的笛子》、《单人交响曲》等具体音乐作品。

（七）电子音乐

在工作室里用电子合成器或计算机作为声音发生器来创作制成的音乐。电子音乐兴起于20世纪50年代。1951年德国科隆广播电台最早进行电子音乐实验。影响最大的是德国作曲家斯托克豪森及其作品《青年之歌》和《习作Ⅰ、Ⅱ》，以及法国作曲家瓦列兹及作品《电子诗》等等。

电子音乐运用现代电子技术，能够任意产生、组合任何可以想象得到的现实的和虚幻的音响、节奏，制造出人声和乐器远远达不到的音域、速度和力度等，可以逼真模拟、制造大至交响乐队、小至乐器独奏的常规乐队及乐器音响效果，美国电子技术专家派尔斯说过：“原则上，计算机可以产生任何音响。……如果音乐家愿意去征服新天地，那么计算机可以向他提供这种新天地。在这里有各种可能存在的音响，旧的、新的。只要他有办法，又有足够的时间去发现和利用这种音响，它们就会服务。”

（八）通俗音乐

1.通俗音乐的定义

通俗音乐亦称流行音乐。关于这一概念，社会上、音乐界有多种理解和定义。

在我国，通俗音乐一般指在社会中流行的、主要适合当代人口味的、通俗易懂的抒情性或娱乐性较强的音乐。一般而言，其艺术生命力有限，随时间的推移而新旧更替。通俗音乐的范围包罗万象，就歌曲而言，主要指那些体裁形式较为短小，歌词通俗易懂，贴近生活，演唱不拘一格、易为大众学习传唱的歌曲。这其中有专门创作的歌曲，如我国20世纪80年代以来的《军港之夜》、《太阳岛》、《涛声依旧》、《弯弯的月亮》、《纤夫的爱》、《相约1998》等；中外影视歌曲如《送别》、《篱笆墙的影子》、《好汉歌》、《大篷车》、《草帽歌》等；台湾校园歌曲、大陆和港台歌星演唱的歌曲等；也有将一些流行的中外民歌划为通俗歌曲的。就器乐而言，主要包括中外民间舞曲、轻音乐作品（包括根据歌曲改编的器乐曲）、爵士乐、摇滚乐、迪斯科以及各种舞厅音乐，等等。

通俗音乐内容复杂、形式多样，反映和贴近社会现实生活，其中大多数是健康向上的，也有具超时代价值的作品。同时，也有少数通俗音乐内容不健康、格调不高，应加以分析和鉴别。

在音乐领域里，“通俗音乐”作为一个专门术语，通常还有以下解释：

（1）作为与严肃音乐（或称古典音乐、艺术音乐）相对的概念，泛指不具有较高艺术水准的、不具有超时代的永恒价值的音乐。

（2）指介于民间音乐和艺术音乐之间的一种产生于城市，流传在市民生活中的音乐。这类音乐具有专业性，但有些又以口头传播为主。根据这种解释，欧洲中世纪的游吟歌手、流浪艺人，十五六世纪城市中的流动剧团、歌手会，18世纪的通俗喜剧，法国大革命时代在街头演唱的歌曲，19世纪通俗音乐剧唱和舞厅中的音乐，以及20世纪的音乐喜剧、爵士乐等都可视为通俗音乐。

（3）狭指产生于19世纪末、20世纪初欧美的一种娱乐性音乐。

（4）指较短期的、商业上成功的音乐。在许多情况下，通过视、听媒体（电视节目和唱片、录音带等）和演唱会、夜总会等，由歌星演唱，商业“包装”，并从娱乐界的各个渠道传播出去。其主要的价

值在于其“新”，追求风靡一时的轰动效应。

2.爵士乐

爵士乐在19世纪末产生于美国南部的新奥尔良。爵士乐的前身是移居到美国的非洲黑人的拉格泰姆(Ragtime，意译：散拍音乐)和布鲁斯(Blus，意译：哀歌或怨曲。又称“蓝调”)，同时，吸收了当地流行的军队进行曲、欧洲舞曲以及黑人农奴的饼步舞(Cakewalk)等因素。

最初的爵士乐队由五至八人组成，乐器有小号、单簧管、长号、吉他、班卓琴(Bango，一种有五根弦的弹弦乐器)、钢琴、鼓、钹等。每当黄昏来临，乐手们就聚集在新奥尔良城的刚果广场上载歌载舞、尽情演奏，其音乐质朴、粗犷、奔放，节奏活跃，音色响亮。爵士乐与众不同的特点是强调即兴演奏和切分节奏，即，在一个基本主题上由集体即兴演奏。最初的演奏场合在广场街头，后移到餐馆、舞厅。

1917年著名的白人乐队(简称ODJB)在纽约哥伦比亚区的赖新韦伯大饭店演奏了从黑人那里学来的爵士乐，大获成功，使“Jazz”的名称首次引起注意和轰动。

约于1920年，随着南方黑人为求生而北移，爵士乐的活动中心由奥尔良先后移至芝加哥、纽约等城市，最初仅由黑人演奏，后来白人乐队增加，爵士乐终于遍及美国，及至欧洲各国，成为欧美国家舞厅、酒吧、夜总会及剧院中最流行的音乐。

在上述导致爵士乐产生的因素中，布鲁斯(“蓝调”)的影响最大。不但爵士乐受其影响，美国的歌剧、交响乐、奏鸣曲等均受其影响。

爵士乐除有小乐队、独奏形式外，还有由节奏、铜管、簧乐器(木管)组成的大乐队。节奏组包括低音提琴、吉他、钢琴、鼓；铜管组规模无固定标准，最常用的是三只小号、两只长号。有的乐队用五只小号、四只长号；簧乐器组通常由四五只萨克管组成，兼吹长笛、双簧管、单簧管等。

20世纪20年代后，爵士乐随着人们的兴趣而形成各种不同的风格，主要有：

(1)甜爵士：风格柔媚、抒情，曲调优美。乐队编制较大。

(2)热爵士：风格热情、粗犷，有时近于喧闹、疯狂。乐队以萨克管主奏。

(3)摇摆爵士：又称摇摆乐。它综合了甜爵士和热爵士的优点。在演奏中，先由主奏乐器吹出一个主句，然后其他乐器先后吹奏，各自发挥，互相呼应，给人以摇摆之感。摇摆乐的编曲固定了和声和旋律素材的基础，独奏部分则允许即兴发挥。

(4)比包普(Bebop)：因乐曲开始的节奏发出bop或bebop的声音而得名。采用小乐队演奏，并开始采用电吉他。风格以节奏的疯狂多变为特点，旋律跳动大，多用高度集中的神经质的片断旋律。喜用减五度音程，非正规和弦。节奏十分复杂。

(5)冷爵士：风格冷静、松弛、克制，速度为中速或慢速。

(6)现代爵士：盛行于20世纪五六十年代，是先锋派音乐在爵士乐中的反应。特点为不依靠任何和声和调性规则，不采用固定旋律和规律性节拍，追求不协和，以及一种使独奏者在任何时间都毫无拘束地创造出具有任何音响的风格。

各种风格的爵士乐，其共同特征是：

(1)即兴演奏。

(2)节奏多变。多采用切分节奏，突出节拍，加强打击乐效果。

(3)主题乐句清新简单，常运用乐句重复。加上其他乐句陪衬的组句与主句相互呼应和对答，造成不断反复以加强气氛。

爵士乐在发展过程中，其乐队日益扩大和专业化。许多音乐家不断追求将爵士乐和严肃音乐结合，在创作中使用爵士乐的素材。

3.摇滚乐(Rock)

摇滚乐于20世纪50年代形成于美国。主要有美国黑人音乐风格“节奏与布鲁斯”和美国本土音乐“乡村与西部音乐”风格发展而成。到80年代,成为美国流行音乐的主流,其听众主要是20岁以下的青年人。摇滚乐的名称后改为“摇与滚”(Rock and Roll)。摇滚乐以演唱为主,乐队伴奏为辅。演出时,歌声与大音量的电声乐器混在一起,劲歌狂舞;音乐的节奏性强,音乐语汇简单,乐曲结构短小多重复,乐队编制为四至五人,演唱演奏者多为未经专业训练的流行歌星。

摇滚乐在发展过程中产生出多种不同的风格和形式,主要有:

甲壳虫乐队(The Beatles) 起于60年代,由英国的麦卡特尼、哈里森、列农、斯塔等人组成。他们在对摇滚乐风格的潜在力进行研究的基础上,将更为复杂的摇滚乐节拍与古典和外国的乐器和技巧相结合,进行大胆尝试,他们讲究穿着入时,修饰整洁,长发披肩,其形象和风格很快便风靡欧美,很赢得青年人的心。

幻觉摇滚乐(Psychedelie Rock) 起于60年代。将电子新技术用于摇滚乐,求得奇特效果。

酸性摇滚乐(Acid Rock) 又称“滚石派”(The Rolling Stones)。追求巨大的冲击力和刺耳的效果,其结构和节奏因素更为精致、成熟。

此外,还有将民歌与摇滚乐相结合的民歌摇滚乐(Folk Rock),还有拉加摇滚乐(RaGa Rock),这是一种将来自印度音乐的“拉加”融进民歌摇滚乐之中,寻求与东方影响相结合的音乐。

进入20世纪八九十年代,摇滚乐仍在新的音乐领域中不断进行探索,其中,电子音乐成为其重要的实验领域和组成部分。

第三编

中国音乐欣赏


小号
Trombe
长号
Tromboni
大号
Tuba
定音鼓
Timpani
钹
Cymbals
小军鼓
Tamburo
小提琴
Violini
中提琴
Viole
da xue yin yue jiao cheng

第十二章 概 述

中国是一个有着五千多年辉煌灿烂文明的东方古国，地域辽阔，民族众多。各族人民用辛勤的劳动，开发了疆土，发展了经济，创造了文化，共同缔造了伟大的祖国。中华民族在谱写自己历史的同时，音乐也不断得到发展。我国历史上，曾经多次出现音乐文化繁荣昌盛的时代，且在许多方面居于世界音乐文化的先进行列。

我们可以从以下几个方面看到中国音乐文化的悠久历史：

一、音乐理论

(1)春秋时期，管仲(约公元前730～前645)在他的《管子·地员篇》中提出了“三分损益法”(增加管长三分之一，得下方纯四度音，为“三分益一”；减少管长三分之一，得到上方纯五度音，为“三分损一”)。古希腊哲学家兼数学家毕达哥拉斯(约公元前582～前493)的五度相生法是欧洲最早的理论，却比我国的“三分损益法”晚了一百多年。

(2)战国时期，公孙尼子的音乐思想，谈到音乐与现实的关系时，阐述了朴素的唯物主义观点。

(3)明代，朱载堉(1536～1611)写作的《律学新说》(1584年)中提出的“十二平均律”(当时称作“新法密律”)是中国律学史上一项重大的贡献。“十二平均律”的理论在欧洲虽然也有人于16世纪提出过，但是在创作上充分发挥其效能，并给后世一巨大影响的，则是德国作曲家巴赫(1685～1750)在1722年和1744年创作的两本《平均律钢琴曲集》，这也比我国的“十二平均律”理论晚一百多年。

二、乐器制作

(1)我国的民族乐器种类繁多(据中国音乐研究所在20世纪60年代所作的不完全统计，已有二百多种)，其制作历史可上溯到中国新石器时代。在浙江余姚河姆渡文化遗址出土的“骨笛”、“埙”，经考古测定，均为距今7000年前的新石器时代中期的产物。

(2)1978年在湖北随县擂鼓墩挖掘战国早期诸侯国国君曾侯乙墓时，出土了古代珍贵乐器——编钟，这套共65件的编钟，每口钟都可以发出相距大三度或小三度的两个音。当时，欧洲工业还不发达，而我们这套乐器的铸造、制作已经达到了如此高超的水平，的确是中华民族的骄傲。

三、音乐作品

我们的民族音乐作品有着数千年的积累，其种类之繁多，曲目之浩瀚，都是世界上罕见的。这是我国各族人民共同创造的硕果，是对人类文化艺术作出的巨大贡献。当我们聆听这些珍品时，会受到极大的鼓舞和艺术享受。例如从表达岳飞精忠报国“收拾旧山河”壮志的《满江红》中，激发出爱国热情；从富有民间吟唱风韵的《木兰辞》中看到中国古代妇女勤劳勇敢、不图荣华、热爱家乡、憧憬未来的巾帼英雄想象；从体现中华民族自强不息、奋发向上的《秦王破阵乐》中，深感作为一个炎黄子孙，生活在这样一个强盛的英雄国度是多么的自豪；聆听优美典雅的《春江花月夜》，仿佛置身于清丽淡雅的山水画卷中，尽览月夜春江的迷人景色，油然而生出热爱祖国的一山一水、一草一木之由衷恋情。除了传统音乐作品之外，还有近现代的新民歌和新改编的器乐曲、曲艺段子、新编戏

曲唱腔，以及专业作家创作的器乐曲、声乐曲，都已成为精品，广为流传。例如聂耳的《义勇军进行曲》、冼星海的《黄河大合唱》、黄自的《抗敌歌》、贺绿汀的《游击队歌》、刘雪庵的《长城谣》等都能燃起同仇敌忾的爱国热情；建国后，王莘的《歌唱祖国》、刘炽的《我的祖国》、郑秋枫的《我爱你，中国》等颂歌都能激起中华儿女满腔炽热的爱国主义情感。



湖北随县出土的战国编钟



北魏曲项琵琶(敦煌莫高窟 288 窟)



河南舞阳贾湖遗址骨笛(新石器时代)

第十三章　声乐曲

第一节　民间歌曲

民间歌曲，简称民歌，是流传于民间，广大劳动人民喜闻乐见的歌曲。民歌起源于劳动，与人们的生活息息相关。

我国民歌历史源远流长、内容丰富、种类繁多，从不同角度可有多种分类，但一般按体裁分类的方法居多。可分为劳动号子、山歌、小调三大类。

号子　又称“劳动号子”，是产生于劳动并应用于劳动，具有协调与指挥劳动的实际功用的民间歌曲。它的特点是音乐坚实有力，粗犷豪迈，和劳动的关系十分密切，音乐节奏和劳动节奏紧密结合。可细分为：搬运号子、工程号子、作坊号子、农时号子、行船号子、捕鱼号子等。

山歌　是产生在山野劳动生活中的民间歌曲。特点是声调高亢、嘹亮，节奏较自由，具有直畅而自由地抒发感情的特点。可细分为：一般山歌、田秧山歌、放牧山歌三种。

小调　小调又称小曲、俗曲等。它是产生在休息、娱乐、集庆等场合的民间歌曲。其形式比较规整，表现手法比较多样，具有曲折、细致的表现特点，是民歌中最为“艺术化”的形式。可细分为：吟唱调、谣曲、时调三种。

除按体裁分类的方法外，也有其他一些分类法。比如：

(1)按题材分，有两种分法：

①生活类、爱情类、传说类、新词类、杂类。

②劳动歌、仪式歌、时政歌、生活歌、爱情歌、故事歌。

(2)按历史分，有传统民歌、革命历史歌曲、新民歌。

(3)按民族分，有汉族民歌、蒙族民歌、藏族民歌、维吾尔族民歌等。

(4)按地区分，有河北民歌、山东民歌、东北民歌、山西民歌、湖南民歌、四川民歌等。

(5)按色彩分，有华北色彩区、东北色彩区、西北色彩区、西南色彩区、湘鄂色彩区、江淮色彩区、江南色彩区、粤闽台色彩区。

劳动人民在生活和劳动中创造了民歌，民歌在发展中不断丰富，自由演变出一些新的艺术形式。比如说唱曲种、戏曲剧种或与器乐结合而产生新的曲牌。与舞蹈结合又产生出新的歌舞音乐。总之，民歌是我国民族音乐的基础，民族音乐的各个领域都和民歌有着千丝万缕的联系。

丰富多彩的民歌，其特征是：

(1)结构简单、篇幅短小。有的民歌只有两句曲调，但反复吟唱，也能使内容表现得很完整。

(2)来自民间，多为口头创作。传承方式为口传心授。传播过程中，演唱者可以自由修改、补充。故民歌实际是集体创作(不包括文人的创作)。
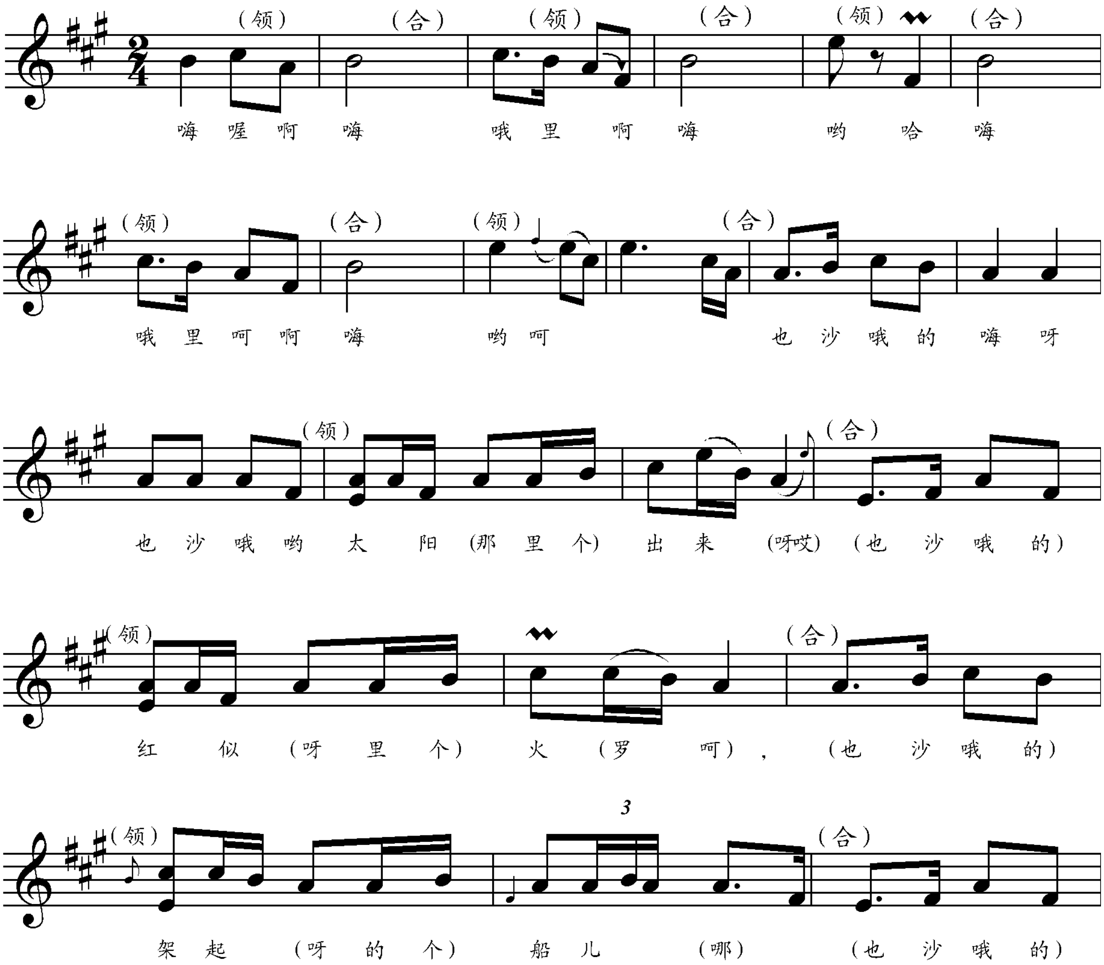
(3)在演唱上，来自民间的，由于创作所采用的方式是口述，即：演唱者本人就是词曲创作者，他们大都是即兴演唱。所唱民歌形象生动，富有生活气息。例如劳动号子，其演唱者常是“见景即唱”，即兴创作能力极强。又如刘三姐与秀才对唱，显露出我国古代劳动妇女的聪颖和智慧。“出口成章，张嘴为歌”。
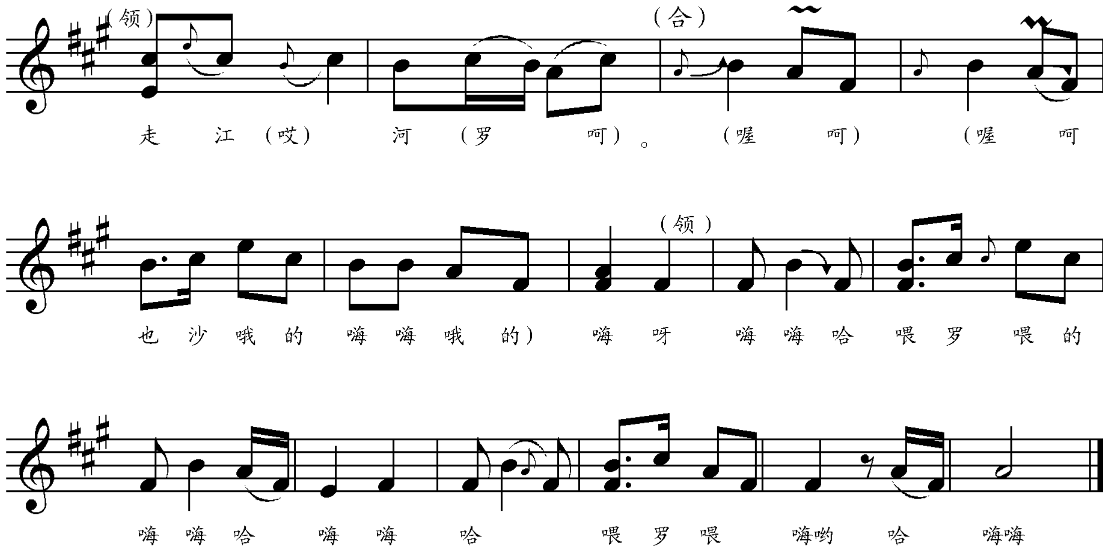
《澧水船夫号子》

《澧水船夫号子》是一首著名的船夫号子，由湖南省民间歌舞团整理改编。这首民歌通过复杂多变、富有气势的曲调，生动完整地反映了船夫们坚强勇敢、紧张激烈地在湖南省四大江河之一澧水上劳动的过程。音乐中有节奏平稳、表现风平浪静的悠扬曲调，也有突遇风暴，抢过险滩，表现克服艰险、坚忍不拔精神的号子音乐。

澧水船夫号子

湖南
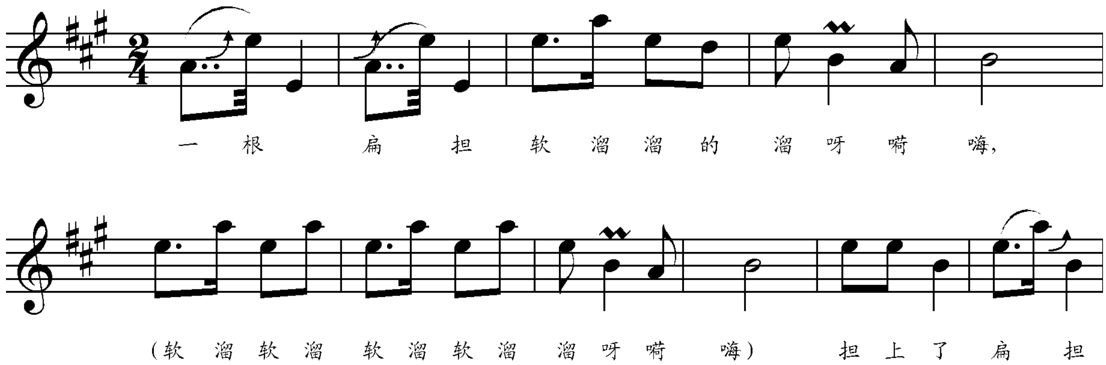




（下略）
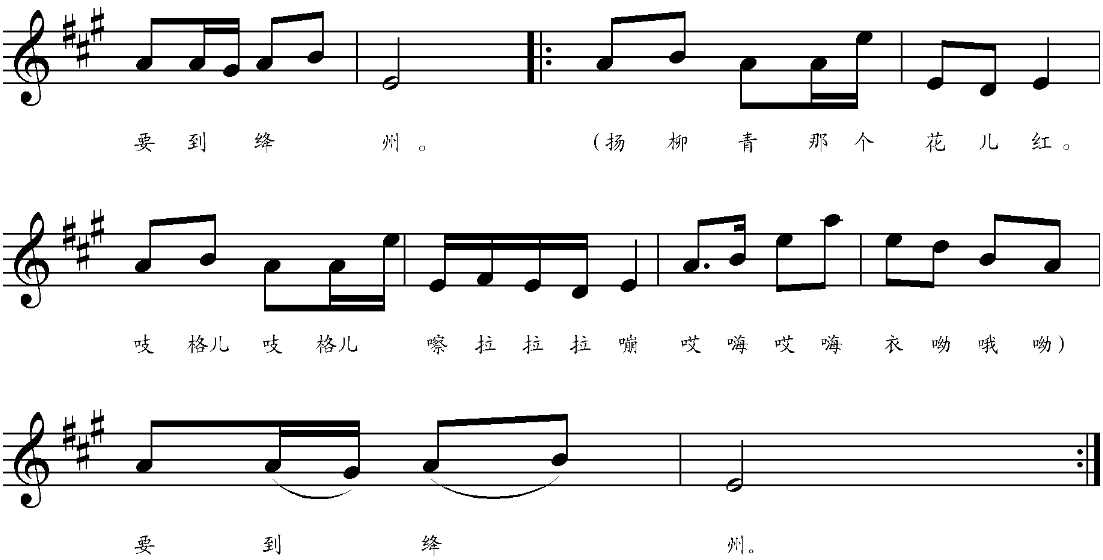
《走绛州》

《走绛州》又名《扁担歌》，是流传于晋、陕地区的挑担号子。歌词只有两句，表现了挑担者虽然肩负重担（运输或走村串乡），但心情乐观开朗。本曲在主要曲调中增加了较多的衬腔，把两句结构的小曲扩展成五句，非常生动有趣。

走　绛　州

陕北



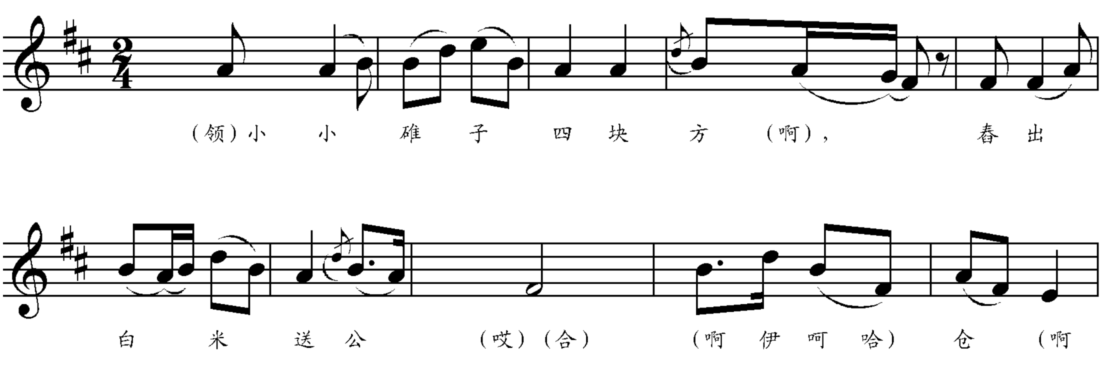


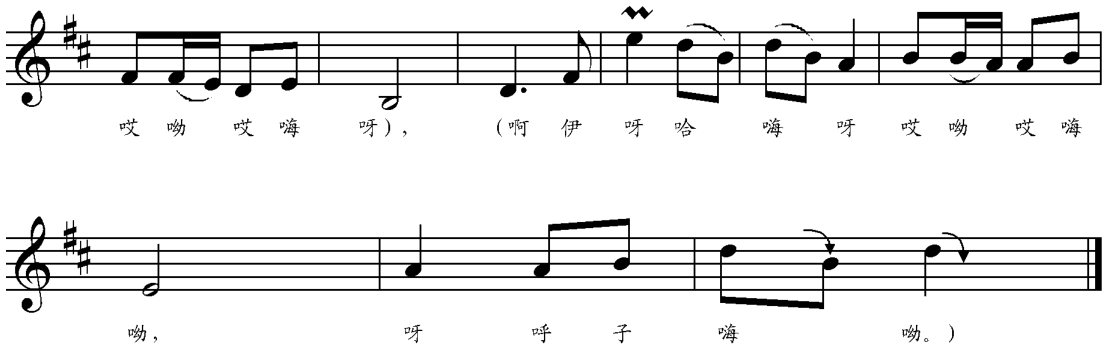
《舂米号子》

《舂米号子》是一首农事号子，流传于长江流域产米区，人工舂米有两种形式：一种是两人（或数人）各持杵，面对面在石臼内舂米；舂米者边唱边劳动。曲调的节奏和农事劳动的节奏十分贴切。音乐的节奏在劳动中起到了统一动作的作用。曲调表达了农事劳动者的愉悦心情。这首号子的歌词是新编的，属新民歌类。

舂米号子

安徽·巢县
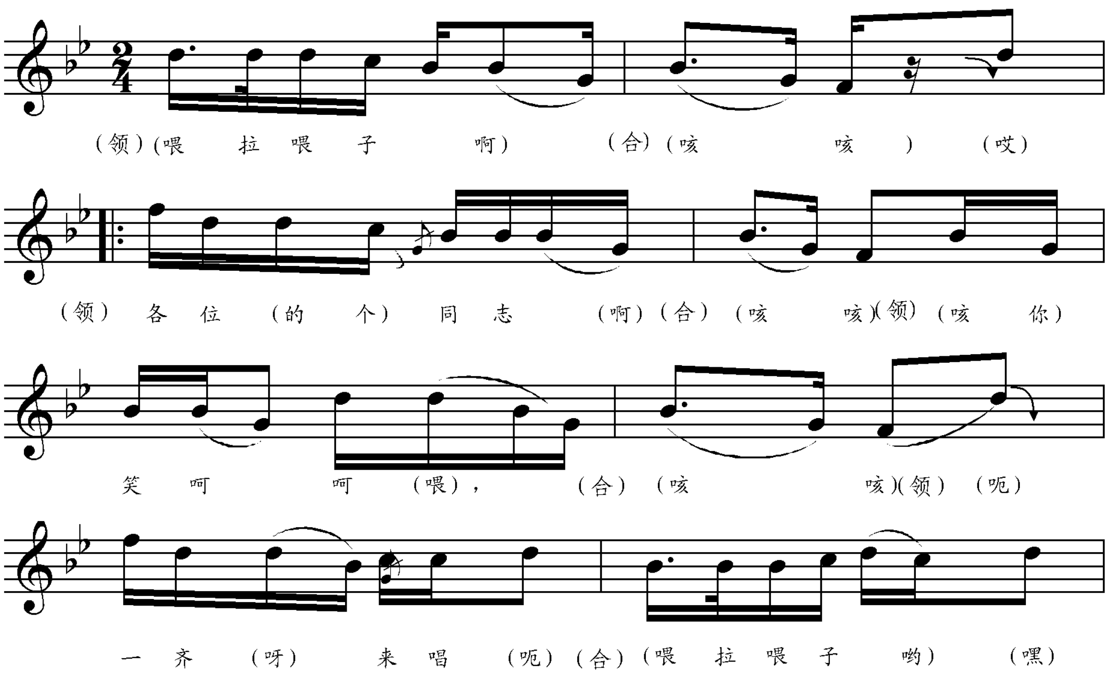




（2-6段歌词略）
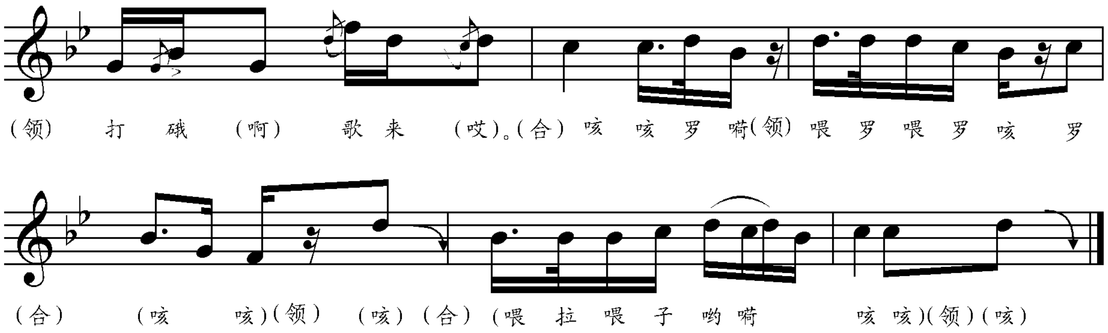
《打硪歌》

《打硪歌》是一首工程号子。工程号子常用在打夯、打硪、撬石、开石方、运木等劳动中。《打硪歌》也叫《打硪号子》。由于它的劳动动作近似装卸劳动，所以保持了一唱（领唱）众和（齐唱）、声部交替、曲调节奏与劳作律动密切联系等特点。这首《打硪歌》是湖南常德地区的劳动歌曲，富有湖南民歌的风格。

打 硪 歌

湖南





（2-6段歌词略）

《横山里下来些游击队》

《横山里下来些游击队》是陕北最流行的“信天游”之一。

“信天游”又叫“顺天游”，是流传在陕北一带的民歌歌种。这个名称含有歌声可以任意在空中飞翔的意思。
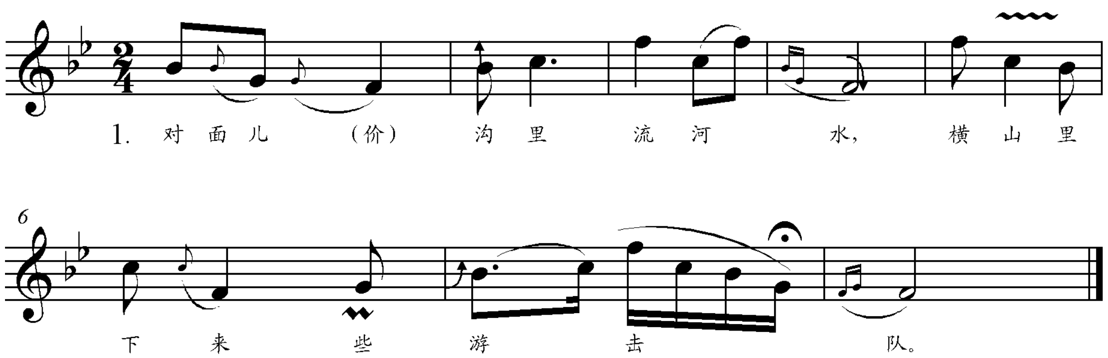
“信天游”的音调高亢，曲调舒展。其中大部分曲调属于山歌体裁，也有一部分曲调具有小调的特点。

当前收集到的“信天游”曲调约 100 首。这些曲调大多是由两个乐句组成的一段式。第一句比较开放、宽广。第二句是收拢性的。同一首“信天游”其曲调在不同地区有不同的唱法和细微的变化。《横山里下来些游击队》表达了陕北人民与子弟兵的军民鱼水情和对革命必胜的信心。曲调中的上下五度跳进和以徵、宫、商为正音的五声徵调式都是陕北民歌的特征。

横山里下来些游击队

陕北

节奏自由　高兴的
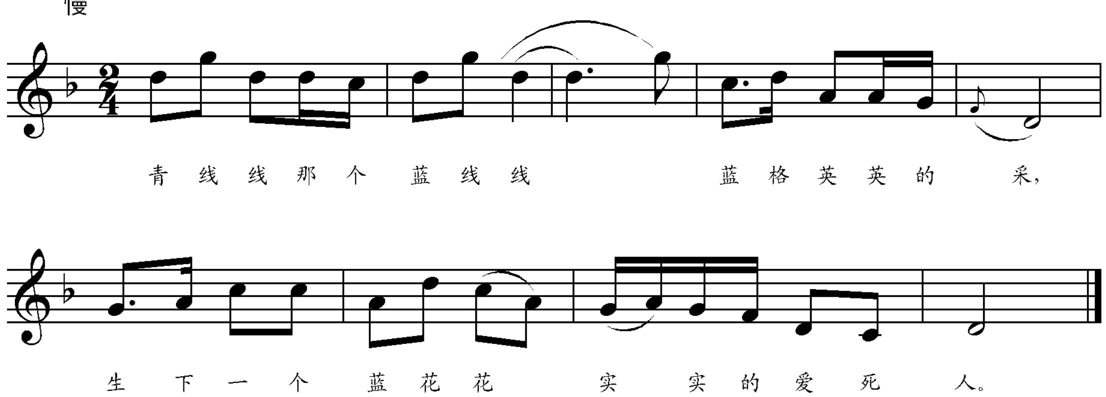


（2-6段歌词略）

《蓝花花》

《蓝花花》是流行于陕西省及其周边地区的民歌。它采用信天游的曲调，叙述了一个流传在陕北农村的反对封建买卖婚姻的故事。年轻姑娘蓝花花被迫嫁给地主“猴老子”，但蓝花花坚决不屈从摧残和迫害妇女的买卖婚姻。这首民歌表现了蓝花花勇于冲破封建礼教，追求婚姻自主的反抗精神。曲式是由上下两句构成的一段式，曲调中向上向下的四～五度大跳音程，构成典型的陕北音乐风格。

蓝　花　花

陕北



（以下歌词略）

《阳婆里抱柴瞭哥哥》
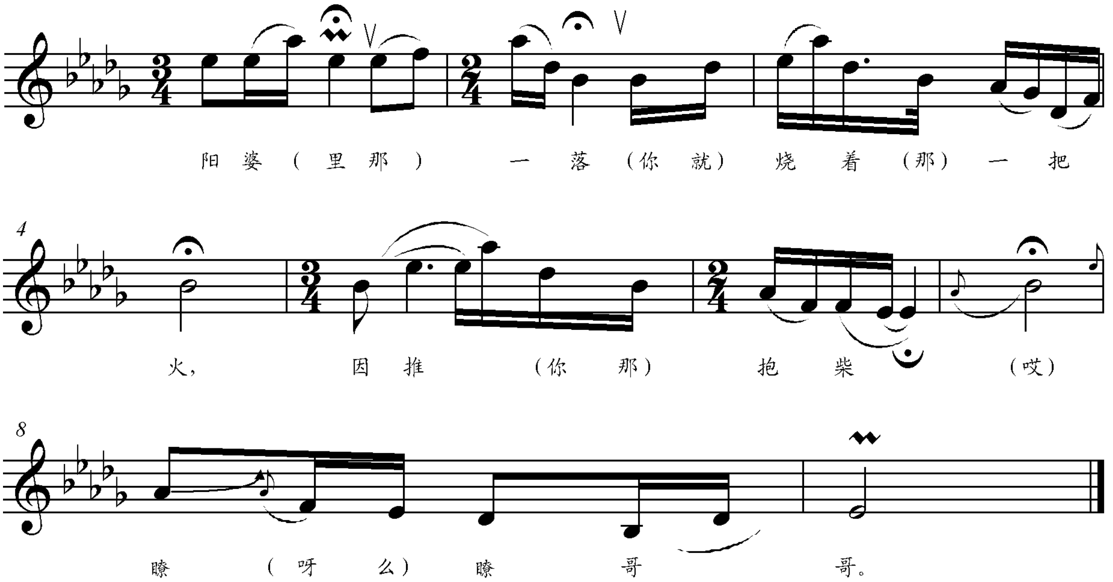
《阳婆里抱柴瞭哥哥》是一首爬山调。爬山调是山歌的一种，流行于内蒙古自治区中部、西部汉族居住地区、陕北的北部、山西的西北部。有前山调和后山调之分。前山调流行于西部巴彦淖尔盟、伊克昭盟等地，曲调风格辽阔悠长。后山调流行于中部乌兰察布盟山区武川县一带。曲调风格高亢奔放，大跳音程较多。爬山调的结构以上下句为一段。爬山调的曲调受蒙族民歌的影响。《阳婆里抱柴瞭哥哥》是一首流行在内蒙古西部的爬山调传统民歌。这首爬山调把蒙、汉两种声调巧妙地糅合在曲调中，表现出一位姑娘想念恋人的焦急愁思，十分贴切。

阳婆里抱柴瞭哥哥

（爬山调）

内蒙西部

节奏自由



（2-4段歌词略）

《想亲亲想在心眼眼儿上》
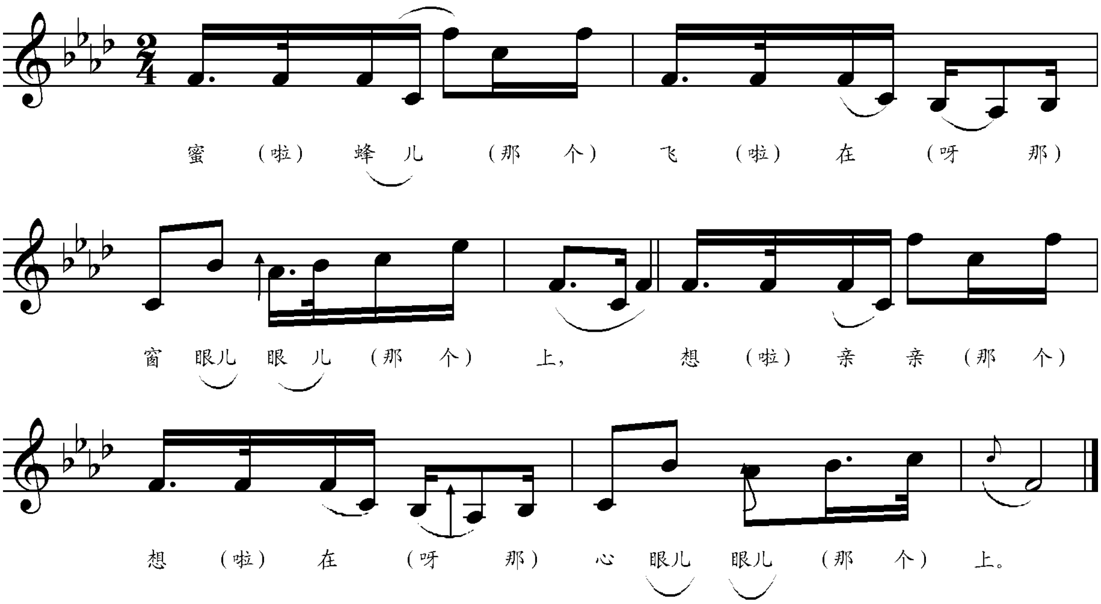
《想亲亲想在心眼眼儿上》是一首流行于山西和陕西一带的“山曲”（山歌的一种）。“山曲”的结构以上下两句为一段。歌词以七字句为基础，根据情感的变化和语言的需要，字数可以有所增减。常作即兴吟唱。曲调中音程跳动较大，常从四～五度到十一度。高亢辽阔，真假声结合，曲调曲折奔放。

《想亲亲想在心眼眼儿上》是流行在晋西北地区的传统山曲的典型曲调，表达了一位年轻女子思念恋人的深情。

想亲亲想在心眼眼儿上

山西

稍慢



（2-4段歌词略）

《上去高山望平川》

《上去高山望平川》是流行于甘肃、宁夏、青海一带的民歌，称作“花儿”，当地又称“少年”、“野曲”、“山曲”。花儿是山歌的一种。花儿的历史悠久，最初在山野劳动、生活等场合中传唱，后来花儿展开了民间歌唱集会——花儿会。男女老幼穿新衣、打青伞、执彩扇，前往对唱赛歌，昼夜不息。
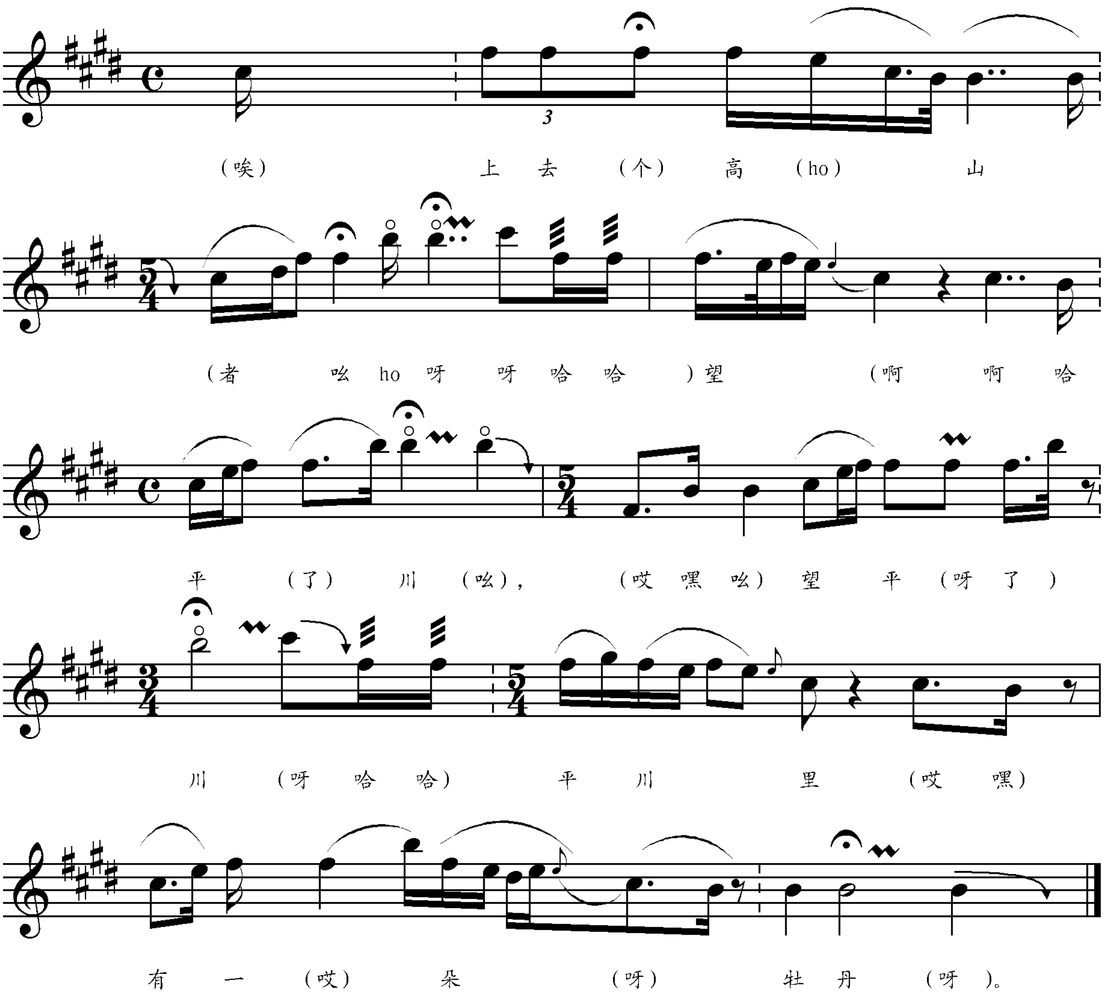
花儿分为三类：一是河湟花儿。又称“少年”，流行于黄河与湟水交汇地带。二是洮岷花儿。流行于甘肃临潭（古称洮州）、岷山、卓尼、康乐、临洮等地。三是陇中花儿。泛指定西以东，六盘山以西，陇南山地以北各县流行的花儿。

《上去高山望平川》是花儿中流行最广、最典型的大调子曲调之一，称《河州大令》。歌词用牡丹花赞誉心爱姑娘的美丽，也流露出爱慕者无法与之接近的矛盾心理。

上去高山望平川

（花儿）（三起三落令）

青海、甘肃
回、汉等族



（第2段略）

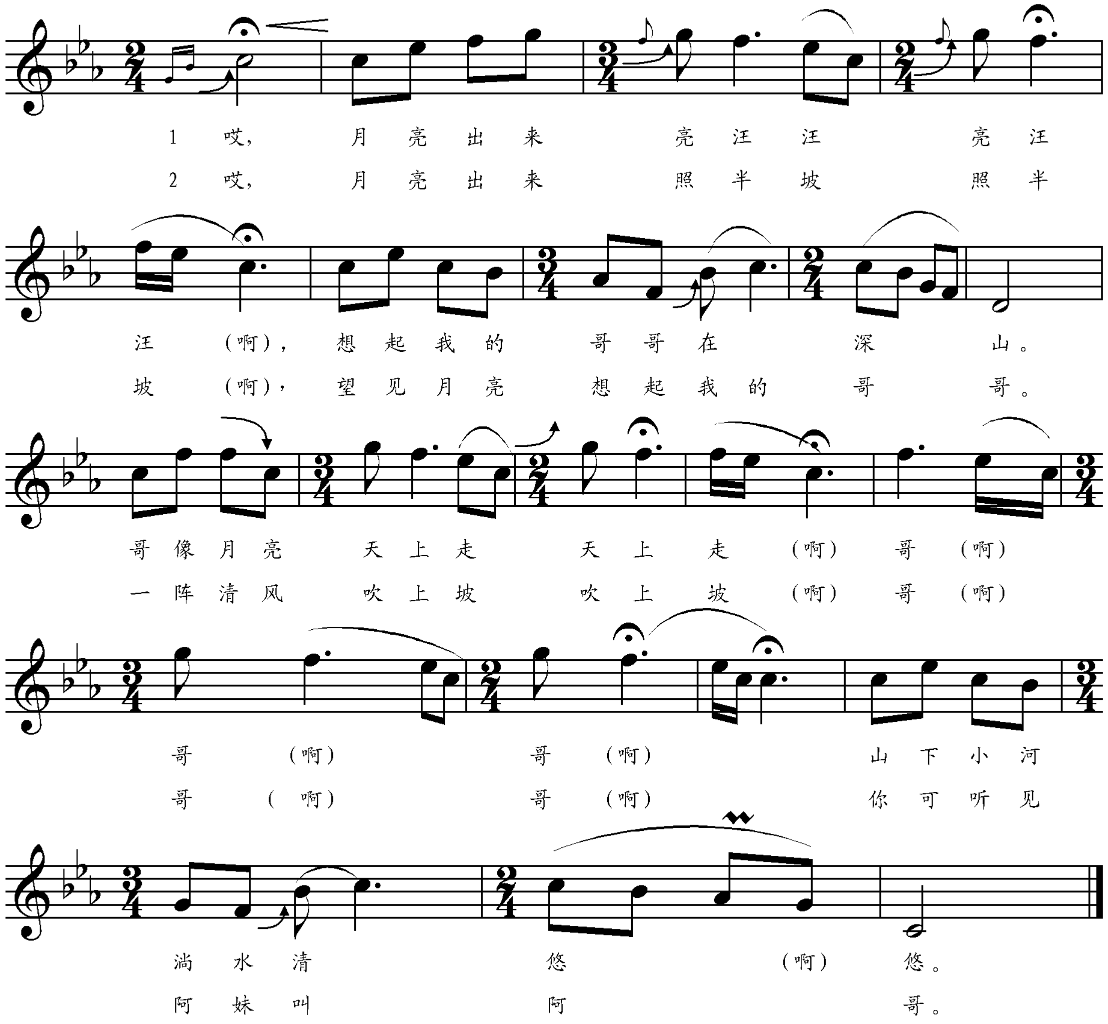
《小河淌水》

《小河淌水》是云南弥渡地区的山歌，亦称《弥渡山歌》。此歌经赵桦记谱、尹宜功填词、黄虹整理并演唱后，传播甚广，驰名中外。

《小河淌水》以其平静舒展的节奏和悠长流畅的曲调，抒发出姑娘纯真质朴、宽广深挚的感情。

小河淌水

云南、弥渡

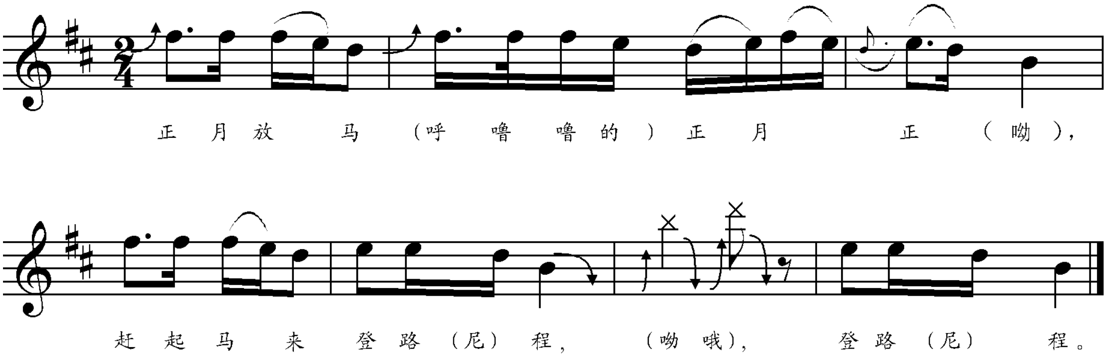


《放马山歌》

《放马山歌》也叫做《放牧山歌》，是流行于云南的著名山歌。结构简单，上下两句为一段，每句歌词以七个字为基础，各字间常加衬字。《放马山歌》反映了牧童的生活，曲调简朴，活跃欢快。歌中夹有赶牲口的吆喝和衬腔，增强了生活气息。

放马山歌

云南



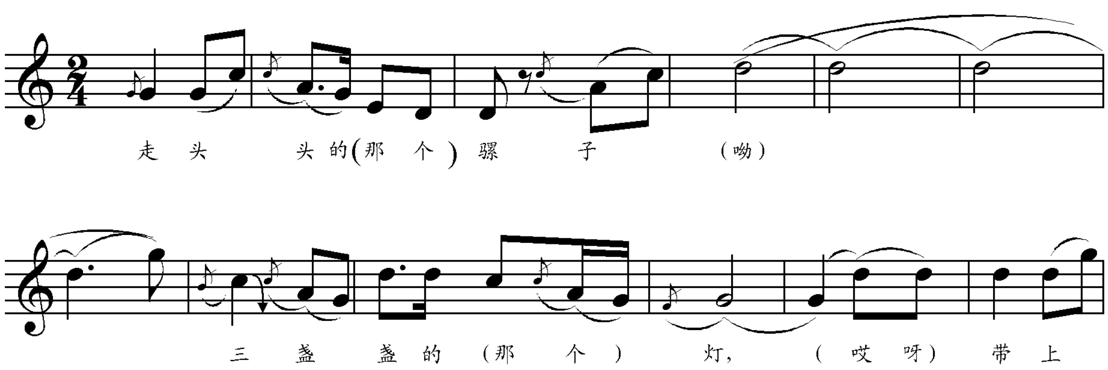
（第2-4段歌词略）
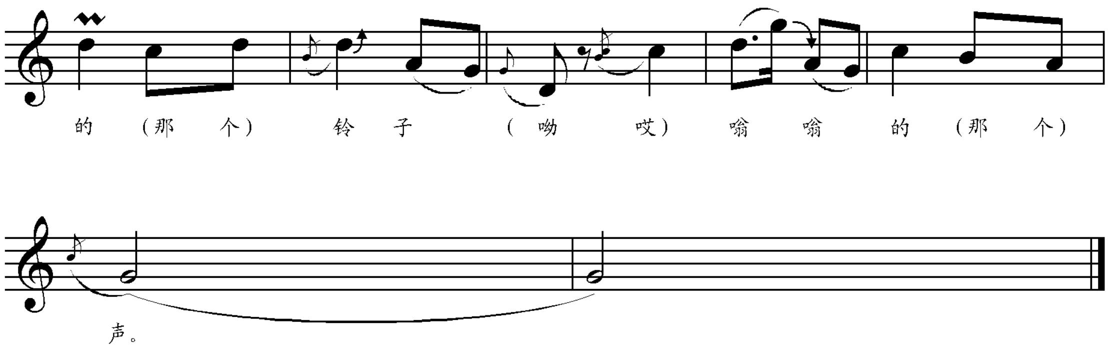
《赶牲灵》

《赶牲灵》是流行在陕北地区的一首信天游。这首歌抒发了一位妇女盼望常年在外赶骡马运货、难以相见的丈夫能早日归来的心情。第一句曲调迂回上行，表现出妻子喜悦的心情。第二句大跳下行和抵偿音的结束，好像妻子在目送亲人赶的骡马队渐渐远行，她把希望寄托在下一次的见面中。

赶牲灵

陕北





（2-3段歌词略）

《槐花几时开》

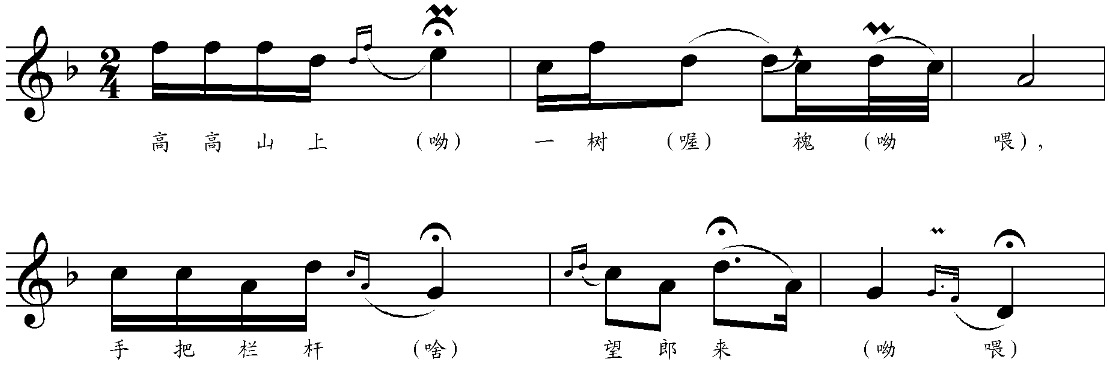
《槐花几时开》是流行在四川南部的山歌。这首民歌虽然短小，但是结构严谨，四句歌词表现了四种情绪，是我国民歌中常见的四句头结构（起承转合）。第一句“起”的曲调从高音区渐往下行，表现姑娘在高山上的意境；第二句“承”部，表现姑娘向远处眺望；第三句“转”部，曲调在低音区、中音区回旋，刻画姑娘的心思被母亲发现，母亲提出疑问；第四句“合”部，一开始姑娘迟疑了一下，用“呃”字长音（两拍）然后急中生智，推说自己在观察槐花几时开。这首山歌音乐生动，描绘出多种生活情趣。

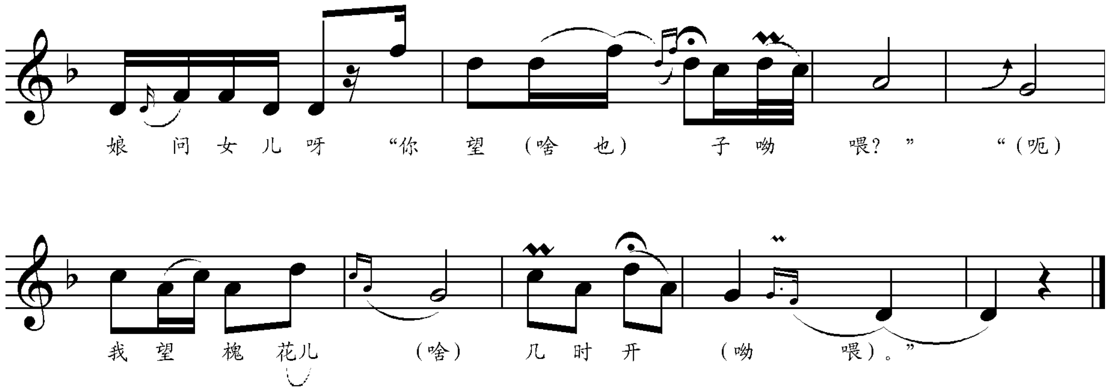
槐花几时开

（晨歌）

四川

稍慢　节奏自由地
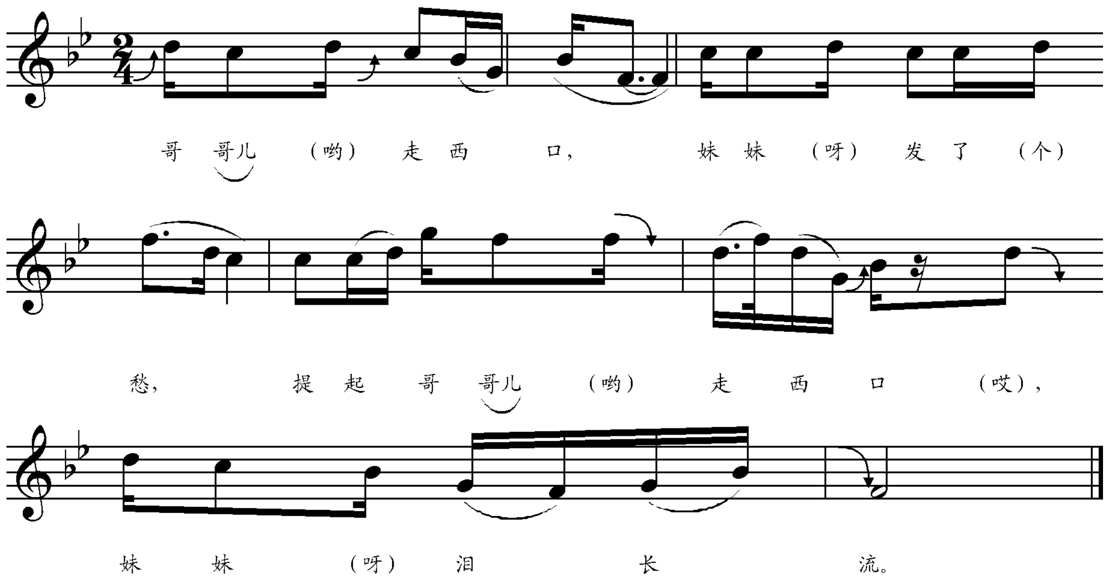




《走西口》

《走西口》是流行于晋、陕、蒙、冀北地区的一首民歌。《走西口》之得名,是因为在旧社会,山陕地区的劳苦大众迫于生计,离乡背井,到内蒙古的包头、河套等地谋生。春暖去、秋凉归,有的去了没有回。从山西河曲到内蒙西部,必须经过固城西口,所以称这种逃荒的人为“走西口”,河曲人称丈夫为哥哥,称妻子为妹妹。《走西口》在不同地区有不同曲调,这里选取的是陕北府谷县的曲调。走西口是痛苦的惜别甚至是永诀,故演唱时的心情是十分悲痛的。

走 西 口

陕北·府谷



(2-3段歌词略)
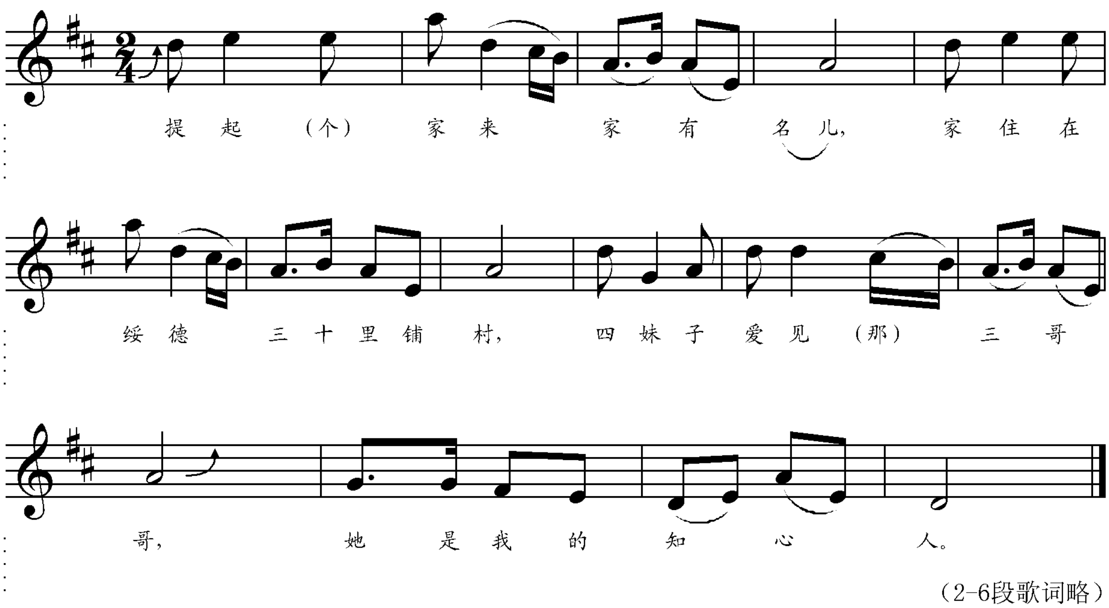
《三十里铺》

《三十里铺》是一首新民歌，建国后在全国很流行，受到广大听众的喜爱。原作者是陕西省绥德县三十里铺村的一位青年，《三十里铺》是他根据村里的一件真人真事而编写的，1942 年前，三十里铺村有位叫凤英的“四妹子”善良勤劳、思想进步、敢于斗争。在婚姻上，她勇于冲破封建思想束缚，和三哥哥邱双喜相爱。这首民歌描述了四妹子送别三哥哥去参军时的难舍心情。此歌原来是用信天游演唱的，流传中被人们不断修改，日臻完善。50 年代，王方亮将此歌改编为无伴奏民歌合唱曲。

三 十 里 铺

陕北·绥德

中速



（2-6段歌词略）

《太阳出来喜洋洋》
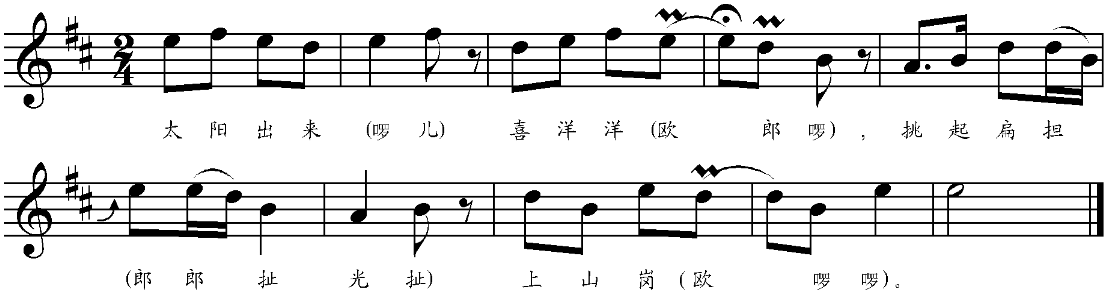
《太阳出来喜洋洋》是当代中国非常流行的四川民歌之一，1950 年，中国人民解放军第二野战军十二军文工团副团长蔡绍序组织创作节目演出，有本团作曲家蓝河将其刚从民间收集到的涪陵地区石柱县民歌加以修改、整理，经北碚某中学语文老师填词，歌词题目为《太阳出来喜洋洋》，填词朴实生动，富于乡土气息。首演成功。蔡绍序又请上海音乐学院理论作曲系主任丁善德教授配写钢琴伴奏谱，后有中国唱片社录制成粗纹唱片，署名为“川东民歌”（金鼓填词），经电台播放，在全国迅速传播，深受广大听众喜爱。

《太阳出来喜洋洋》曲调淳朴、节奏明快，富有四川民歌风格。歌曲表现了劳动群众热爱生活，不怕艰苦的性格特征。

太阳出来喜洋洋

四川

中速 高亢、乐观地
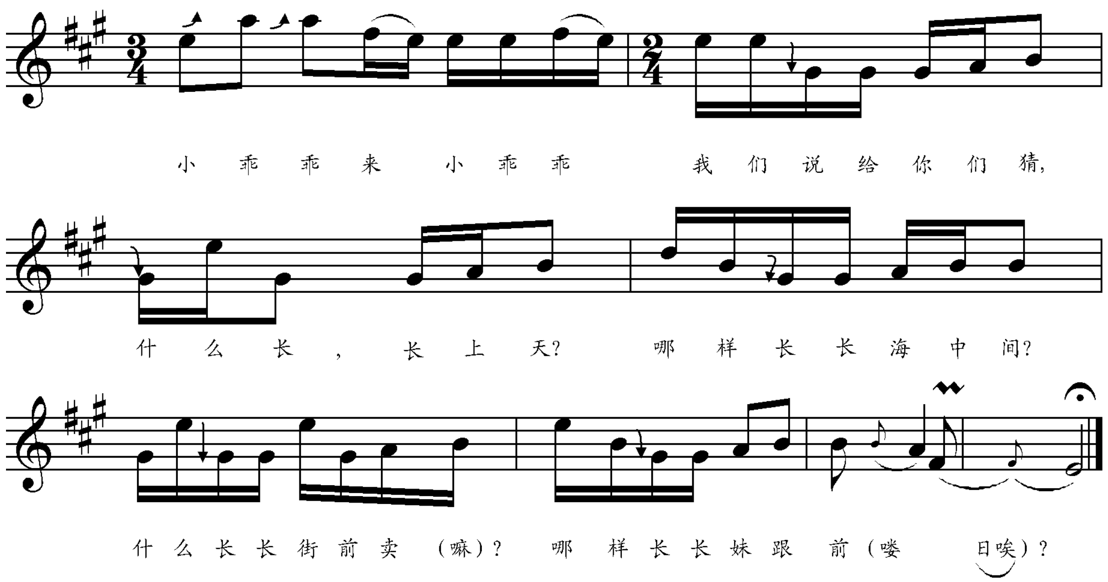


(2-5段歌词略)

《猜调》

《猜调》是流行在云南彝族地区的民歌,是儿童游戏时的对歌。歌中的微降(↓)g 多次出现,很有特色。当它和灵活生动的曲调、紧凑连缀的节奏等音乐语言要素结合在一起时,显示了少年儿童的聪明才智。这首民歌的结构也是值得注意的。此歌从不完全小节开始至第一小节,为“起”部;第二至第五小节为“平”部;第六至第九小节为“落”部。“起平落”结构是我国民族音乐颇具特色的曲式,有的音乐家称其为“起(始)承(接)结(束)”结构原则。

猜 调

云南·昆明



(下略)
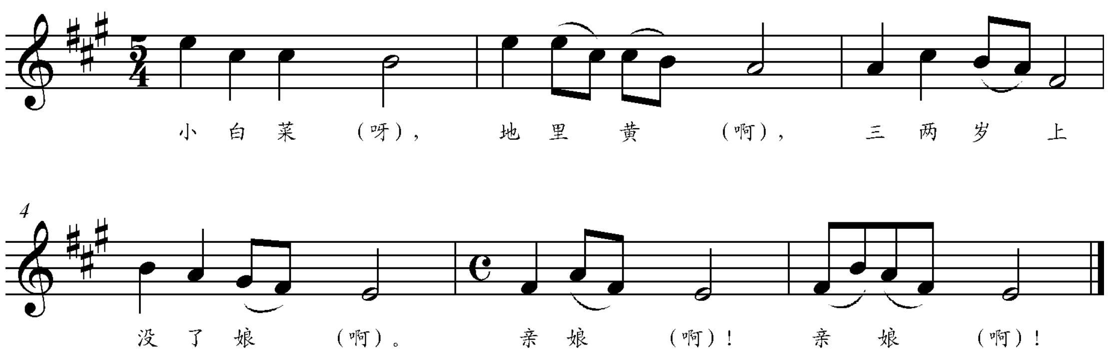
《小白菜》

《小白菜》是流行于我国北方地区的一首家喻户晓的民歌。这首民歌以简练朴实的手法，使每小节的曲调片段逐层下行，诉说了一位幼女遭受后娘虐待的悲惨经历，表达了思念亲娘的痛苦心情。

小 白 菜

河北·冀中

慢速 凄凉地
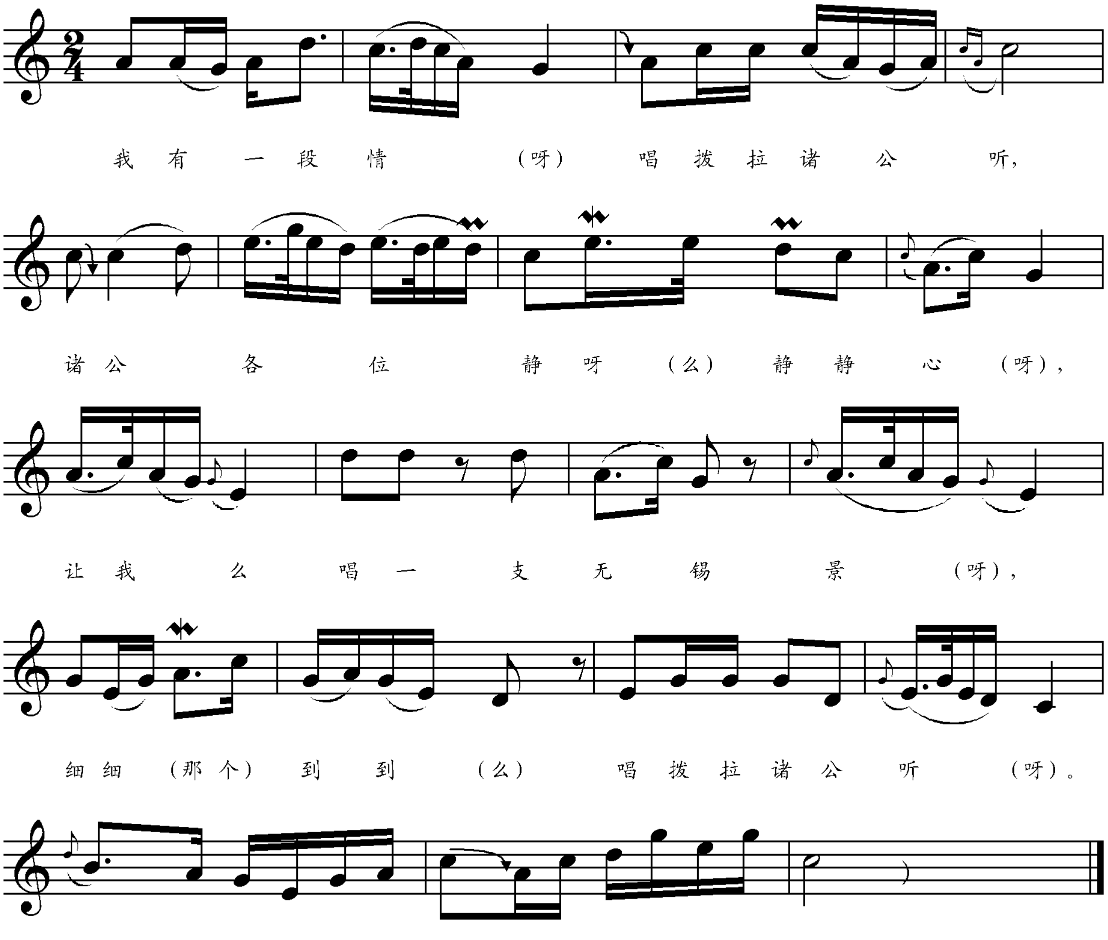


（2-7段歌词略）

《无锡景》

《无锡景》是流行在无锡的一首传统小调，清末开始流行，当今在华北、华中、华南和西部等地区都有传唱。早年，《无锡景》是在江南水乡的茶亭里，有作为导游的少女歌手向游客们助兴演唱的，演唱内容大多是介绍可观赏的旅游景点。此歌的曲调流畅委婉、优美动听，深受大众喜爱。

无 锡 景

江苏·无锡
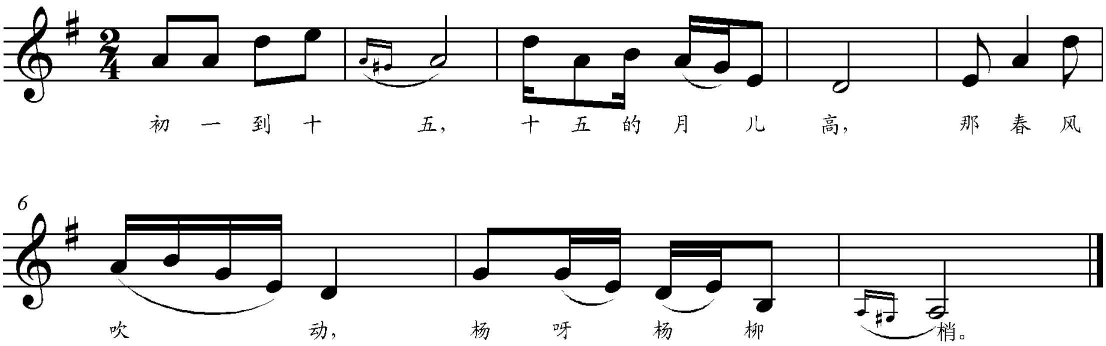


（其他歌词略）

《绣荷包》

《绣荷包》是广泛流行于全国各地的一种小调，由于各地方言和音乐风格的差异，《绣荷包》的曲调有很多种。《绣荷包》是我国青年女子（主要是农村女子）表达纯真爱情的信物，由女方亲自绣制赠给男方，以示爱心。这里选的是流行于山西中部和北部的《绣荷包》。歌中的上、下行四～五度音程是山陕民歌的特点。多次出现的下行短小音阶（例如“徵—角—商—宫—低羽—低徵”和“高宫—羽—徵—角—商”）表达了女子对远在他乡的恋人的情思。

绣 荷 包

山西
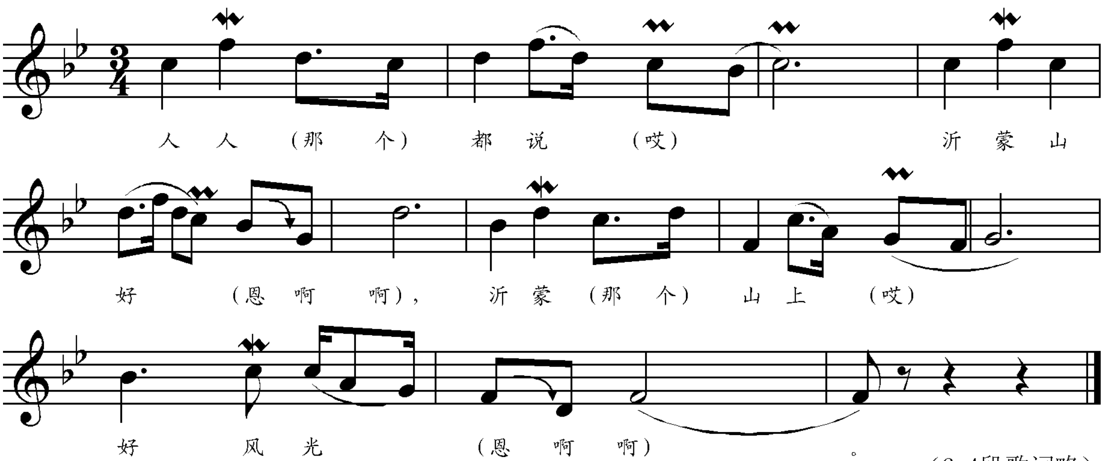


（2-5 段歌词略）

《沂蒙山好》

《沂蒙山好》也叫做《沂蒙山风光》、《沂蒙山小调》。这是在全国各地流行的新民歌。1940 年 10 月，沂蒙抗日根据地建立不久，抗大一分校文工团驻沂蒙山区费县北部的码头崖乡白石屋村。为了配合我军打击国民党顽固派和被他们所利用的反动道会门黄沙会对抗日根据地的破坏和骚扰，文工团的李林和阮若珊根据山东逃荒到东北卖唱人所唱的曲调，创作了《反对黄沙会》，此歌不胫而走，很快传播到各个抗日根据地。建国后深受全国听众喜爱。这首歌高亢明亮、流畅优美，赞美了沂蒙山的美丽风光和幸福美好的新生活，歌颂了伟大的中国共产党，抒发了对家乡、对党的无限热爱和内心的喜悦。

沂蒙山好

山东



（2-4段歌词略）

《对花》

《对花》是流行在我国许多地区的一种小调。由于方言的不同，曲调也各异。这里选的是流行在广东省中山市的“咸水歌”。“咸水歌”产生于中山市坦洲乡，是珠江三角洲沙田地区渔民、农民爱唱的一种方言歌。
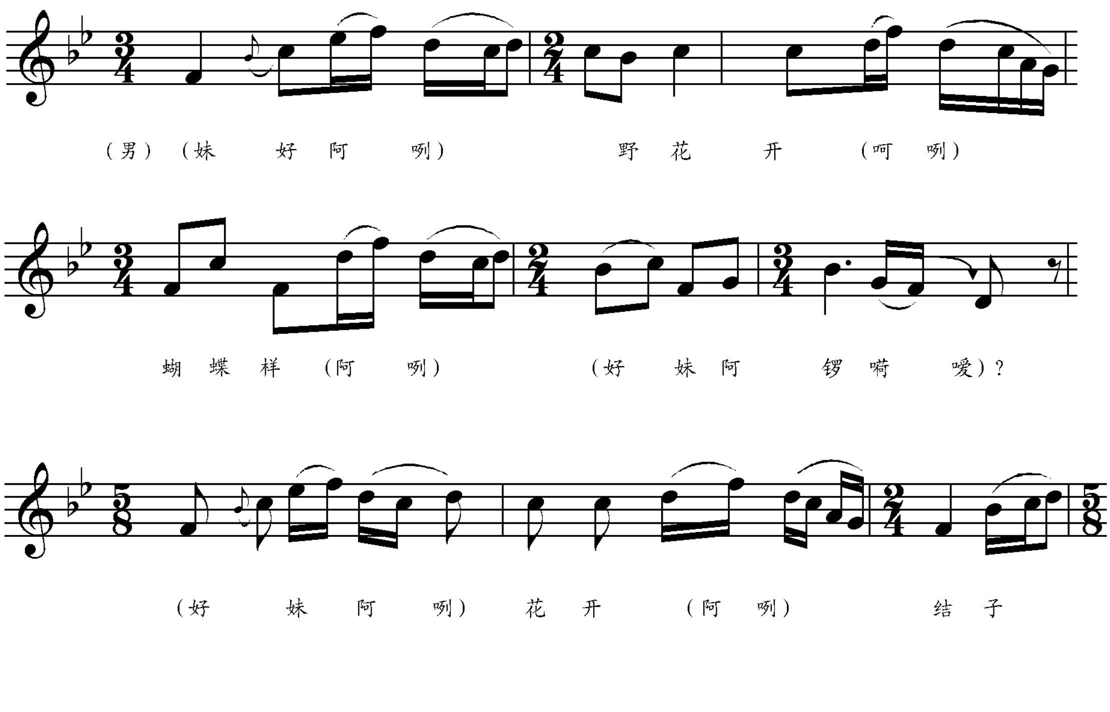
20世纪50年代之前，坦洲乡没有淡水。因为水咸，地里不长庄稼，当地的人大都在江上海上捕鱼为生。水上漂泊不定的生活艰苦而枯燥，渔民们便常在艇上、船上即兴对唱。建国后，由于兴建水利，咸水变成淡水，不少渔民弃渔从农。到了收获季节，人们搭起歌棚，村村对歌。还有的渔民在船上同岸上的农民对歌，歌声中充满了幸福和欢乐。
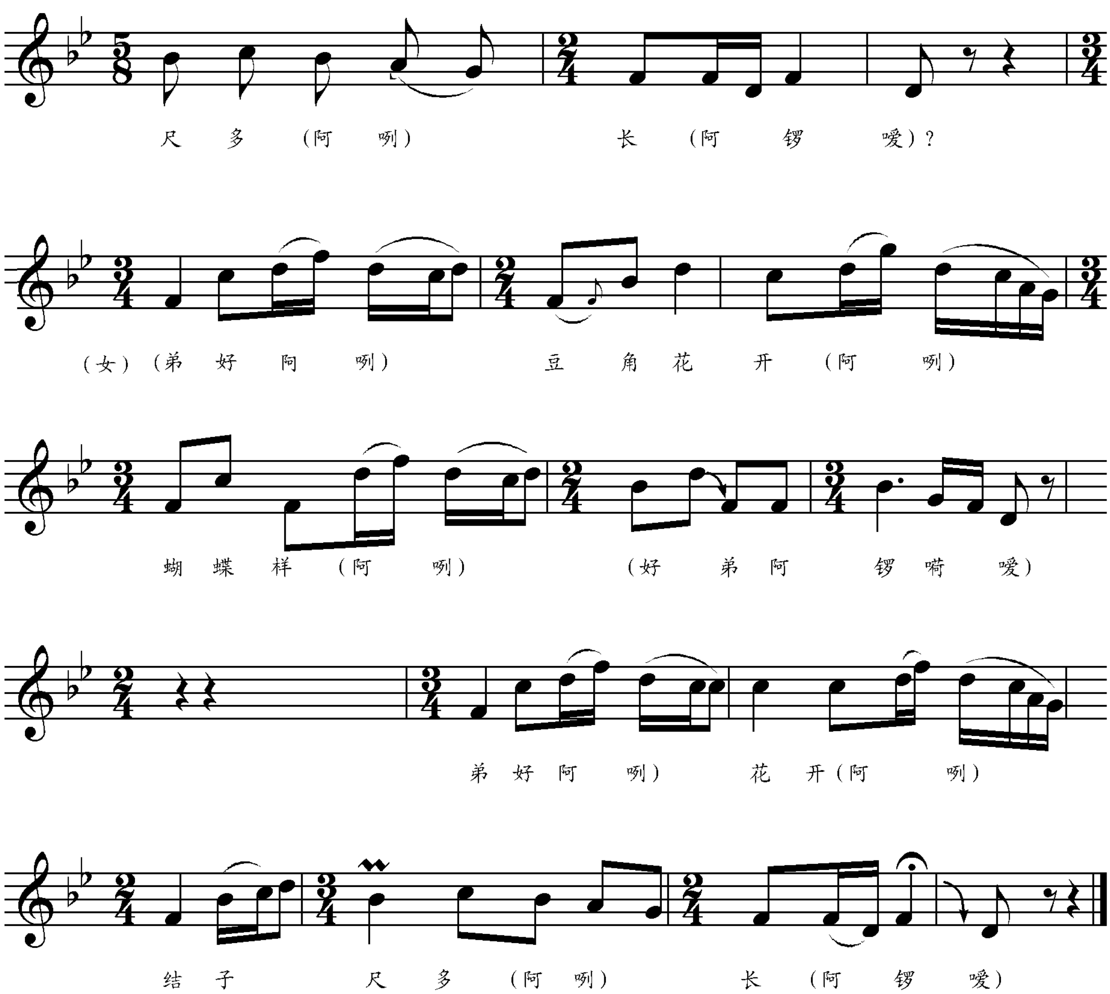
《对花》是“短句咸水歌”，字少腔长，善于抒情。曲调中的上行四度、五度（徵—高宫、徵—高商）和唱词中的衬腔、三音组作为基本音调（商—角—徵、商—宫—低羽、徵—羽—高宫……）等手法，都有助于愉悦情绪的表达。

对　花

（短句咸水歌）用广州方言唱

抒情、优美　　　　广东·中山





(下略)

《茉莉花》
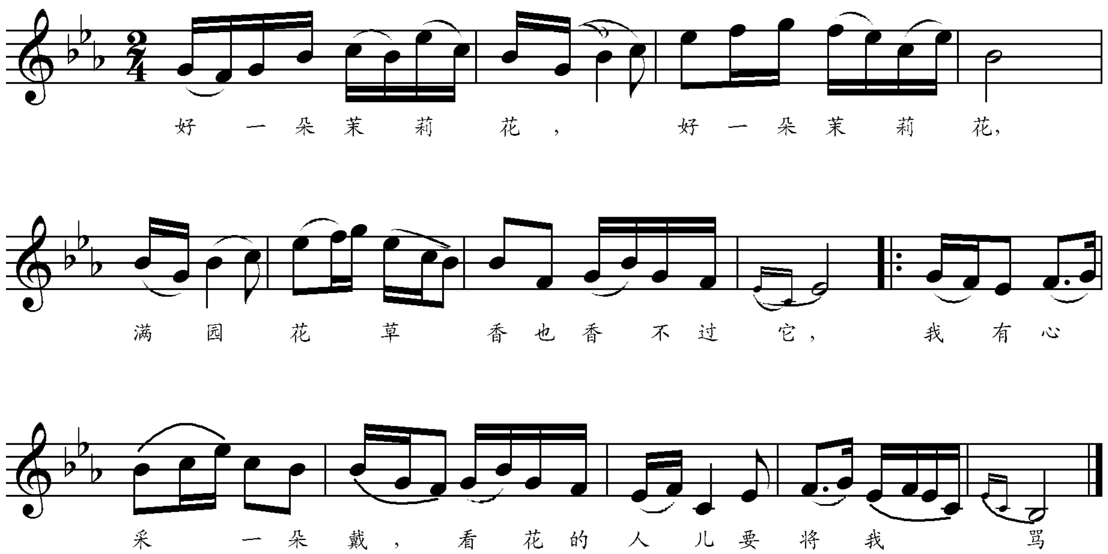
《茉莉花》不仅是流传在全国各地的抒情小调，而且驰名全球。茉莉原产于印度，于汉代传入我国，早年移植海南，深受南方人喜爱，竞相种植。后传至北方。茉莉花在古代据其音译也称“茉利、抹历、末丽”等。茉莉色泽清白，花香清新幽远，有“人间第一香”之美称。在唐宋，妇女常将茉莉花穿成球形挂在衣襟上或插于发髻或以小篮装茉莉花挂在帐子里。

在清代，英国首任驻华大使的秘书约翰·巴罗在其所著《中国旅行》一书中，详尽地介绍了“茉莉花”的民歌素材。1926 年 4 月 25 日，意大利作曲家普契尼的歌剧《图兰多》在米兰斯卡拉剧院首演获得成功，这和音乐中采用了中国民歌《茉莉花》的素材是分不开的。而且《图兰多》在各国的演出，跟《茉莉花》在全球的传播也是有联系的。长期以来，《茉莉花》的流传一直没有停止过。

《茉莉花》在流传中，各地的曲调虽有相似之处，但风格各有特点。例如：河北南皮的《茉莉花》，曲调音程含有变化音，上下四五度和六度以上的大跳较多，具有高亢的特点；东北的《茉莉花》，曲调中有较多的下滑音，带有诙谐的情趣。江苏的《茉莉花》曲调委婉柔美，流行地区最广。

茉 莉 花

江苏



（2-3段歌词略）
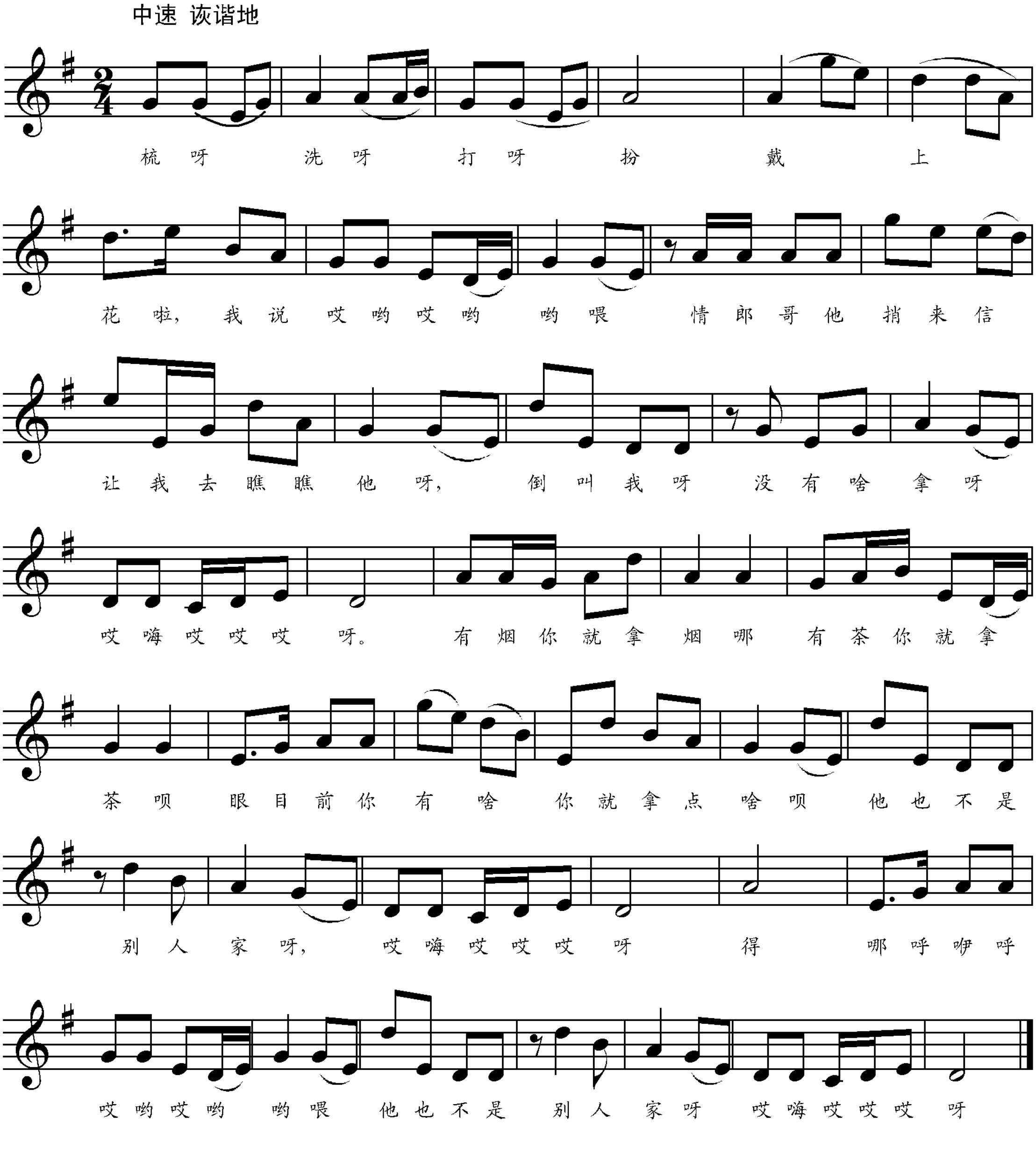
《瞧情郎》

《瞧情郎》是流行在东北辽宁省的传统小调。这首民歌是叙述一位女子在得到其情人的信后，内心十分喜悦，买了许多礼物，其中包括鸡鸭螃蟹虾，以及两个大西瓜，不巧天上下雨地又滑，心急

脚没根，摔了个大马趴，摔坏了西瓜还不算，还跑了鸡鸭螃蟹和大虾。这首歌的曲调富有东北民歌风格，并且由于多次出现滑音，七度上下行的连续运用，增添了诙谐的情趣。

瞧 情 郎

辽宁 汉族



《孟姜女》
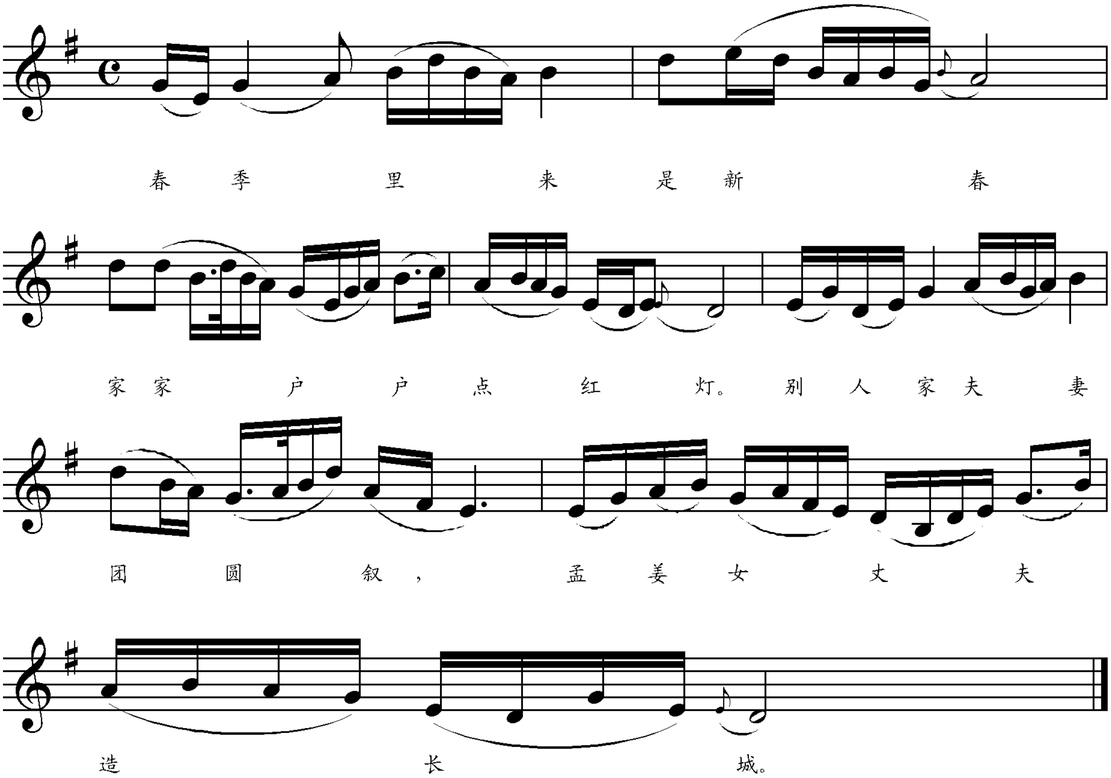
《孟姜女》是我国各地广泛流行的一支传统民歌。这支民歌演唱的内容是家喻户晓的民间传说。一对新婚夫妻，丈夫征去修筑长城，杳无音信。妻子孟姜女于冬天去工地寻夫，行至苏州浒墅关，守卒不放行，孟姜女以悲痛的声调，唱了这首民歌，感动了守卒，终于放行。孟姜女跋山涉水，历尽千辛万苦，到达长城脚下，得知丈夫早已累死。孟姜女悲恸欲绝，放声大哭，感天动地，一声巨响，哭倒长城八百里。这故事虽系传说，但民歌的故事，多少年来激起人们对孟姜女遭遇的同情，对封建统治的怨恨。

《孟姜女》在各地流传时，受地方语言和民间音乐的影响，产生了多种不相同的曲调，但轮廓大致相同。《孟姜女》又名《春调》、《孟姜女哭长城》、《十二花名》、《孟姜女春调》、《过关调》、《春调孟姜女》等。

这里选取的是流行于苏州地区的一首小调。这首民歌曲折委婉，富有南方音乐风格。

孟 姜 女

江苏
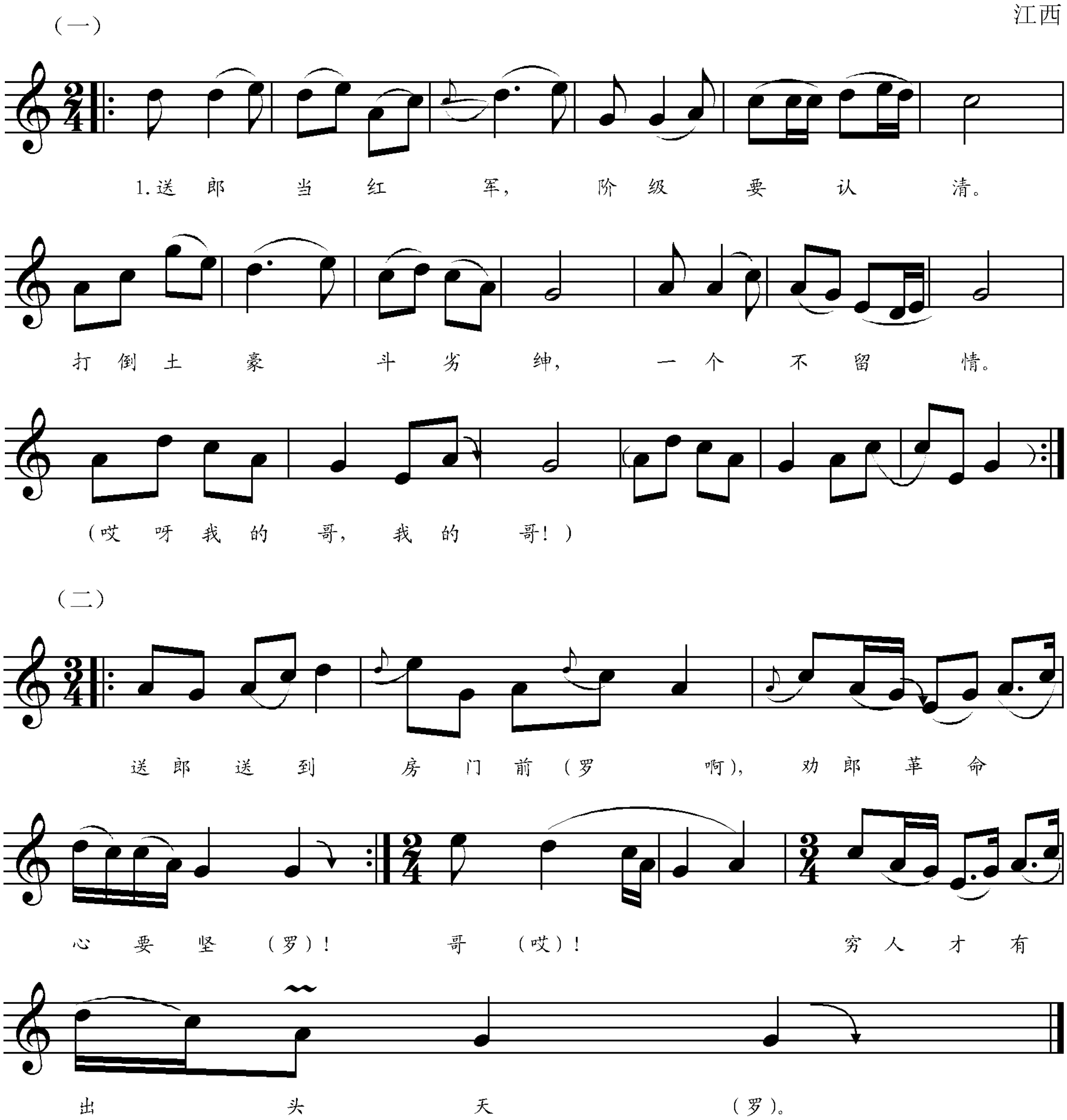


《送郎当红军》
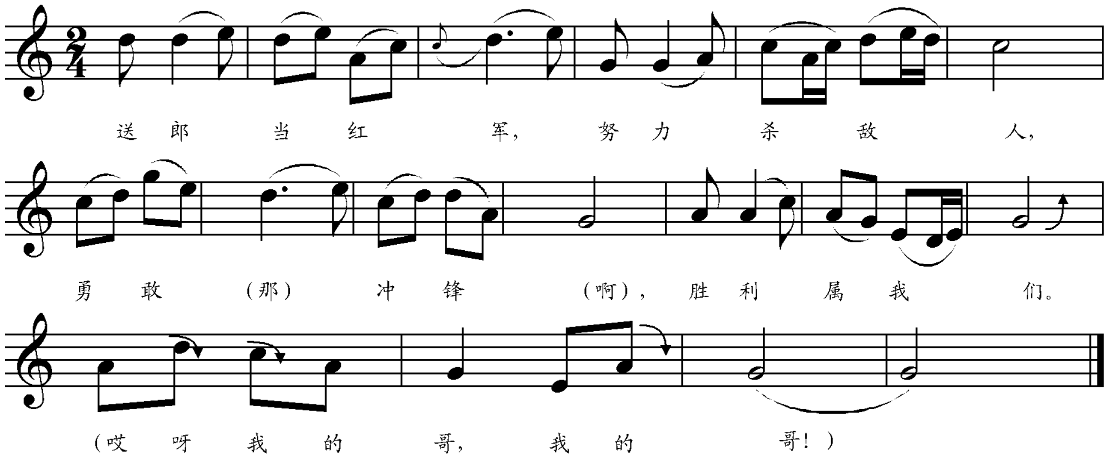
《送郎当红军》是流行于江西地区的一支新民歌，曲调流畅，深沉平稳，表现出妻子送郎参军时的乐观情绪。这种情绪还体现在曲调的连续向上或向下进行、拍子的变化（二拍子和三拍子的交替）以及曲调中衬腔的多次运用上。这些表现手法的综合运用，对表达革命激情和夫妇亲情的结合，无疑是很贴切的。整个歌曲结构是三段式。

送郎当红军

江西



（三）



《康定情歌》
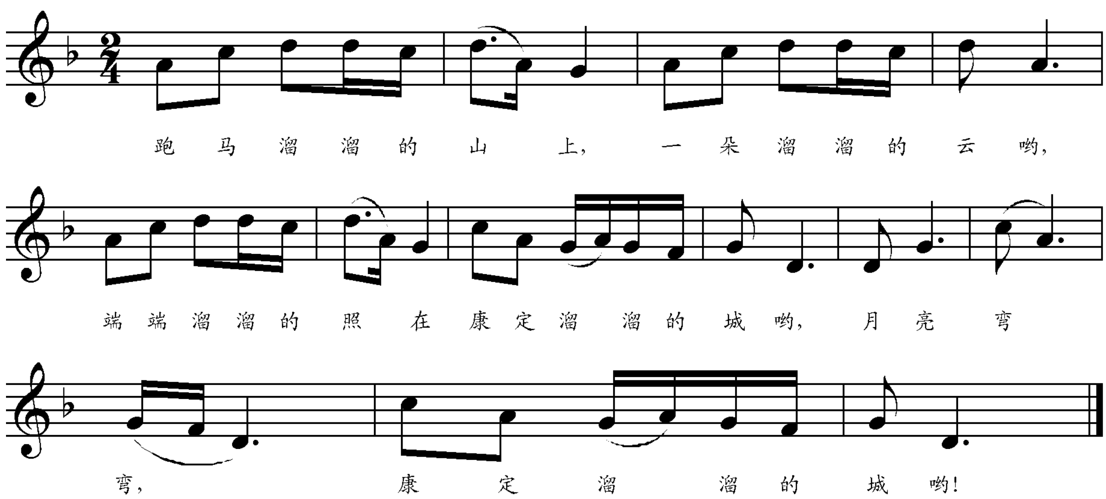
《康定情歌》又名《跑马溜溜的山上》、《跑马山上一朵云》。《康定情歌》原是一首流传在我国西南地区的传统民歌，后来在全球传唱，成为世界性的情歌。《康定情歌》的流传和我国歌唱家喻宜萱教授的演唱是分不开的。喻宜萱于1948年在江定仙家中见到他配了钢琴伴奏谱的《康定情歌》后，一见钟情，并成为她的保留歌目，无论在全国，还是在世界各地（巴黎、伦敦）举行个人演唱会，都必定演唱此歌。

《康定情歌》还受到美国太空局的重视，在发射人造地球卫星时，将此曲选为最具代表性的十首歌曲之一。联合国教科文组织曾向全世界推荐十首最具影响力的民歌，也把《康定情歌》列为其中。

这首民歌的曲调表达了青年男女热烈相爱，追求未来自由幸福生活的真挚感情。

康定情歌

四川



第二节　古代歌曲

我国古代歌曲源远流长。从西周春秋时期的诗歌总集——《诗经》算起，已经经历了两千多年。在古代，由于没有乐谱把歌声记载下来，后人不断以想象揣摩古代的曲调，并加上唱词，成为所谓“诗经(或创新)乐谱”的作品出现。例如：唐开元(713～741)《风雅颂十二诗谱》，此谱系南宋乾道间(1165～1173)进士赵彦肃所传；宋景佑三年(1036 年)以后，“湖学”儒家学派创始人胡瑗(993～1085)及其他儒家文士在教学中，选出诗经多篇作为歌词，用埙和龠伴奏，教学生歌唱，成为时尚。元代的熊朋来(1246～1323)，明代的李文察、刘濂、朱载堉，清代的乾隆皇帝(1711～1799)、聂双江、汪双池等都有这样的作品。但是，这些当时所谓的《诗经乐谱》是否和原来的民歌相符，还需要更深入地研究。

《杏花天影》
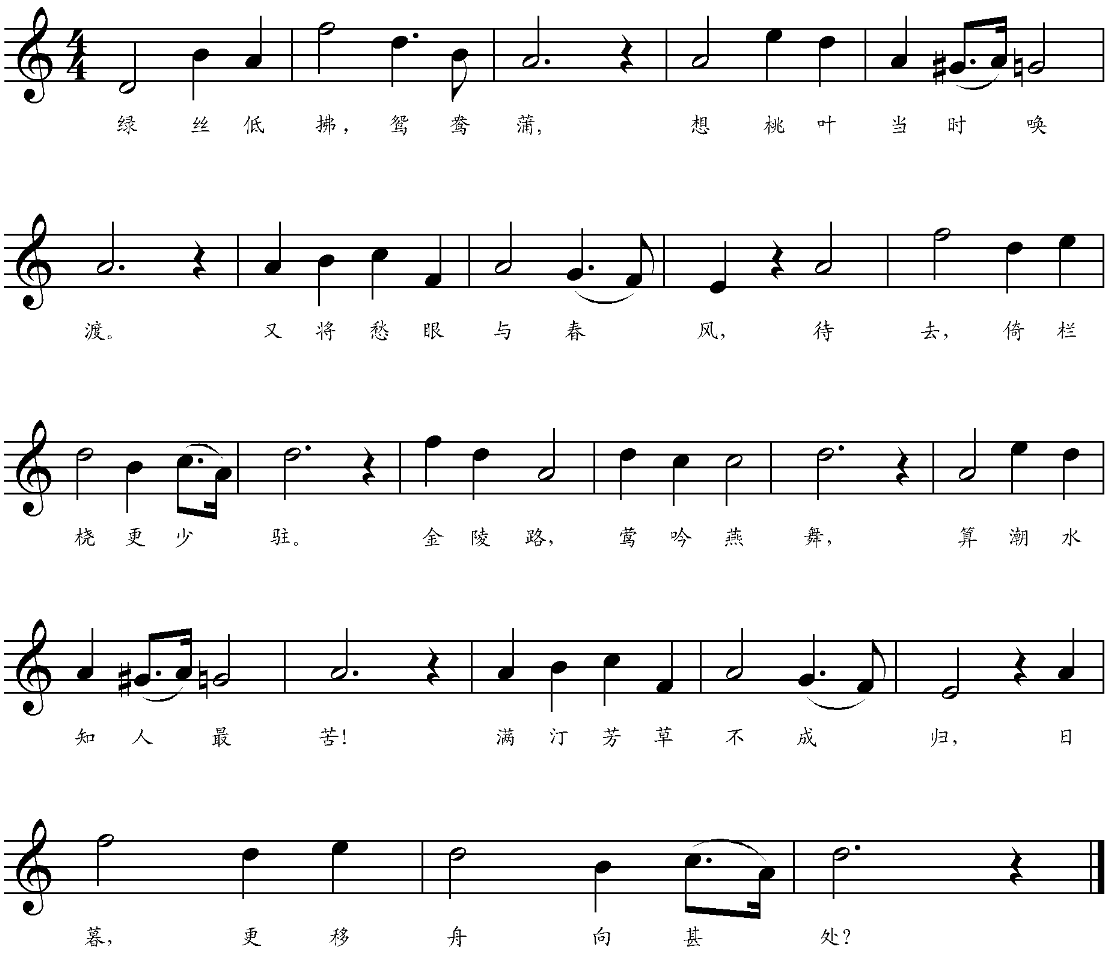
《杏花天影》是宋代歌曲，载于宋《白石道人歌曲》，杨荫浏(1899～1984)译谱。姜夔(kú)(1155～1221)，饶州鄱阳(今江西波阳县)人，南宋音乐家，字尧章，号白石道人，世称姜白石。撰有《白石道人歌曲》四卷，别集一卷。

姜白石一生未仕，常与词人交流，往来于湖北、江西、浙江、江苏等地。1186 年冬白石应其师箫德藻之邀请，于 1187 年初去浙江苕溪，路过金陵古都(今南京)，恰逢春暖花开之际，想起古代文人的恋爱故事，而自己却屡试不第，前途茫茫，漂泊生活何时结束？遂在船上写下此曲。《杏花天影》的曲调委婉情深，几乎每句曲调都是下行，这种进行和平稳节奏相结合，含蓄朦胧，充分表达了作者内心的愁思和凄苦。《杏花天影》的歌词大意是：

嫩绿的柳枝低垂在鸳鸯蒲水面，
想当年桃叶在此招呼渡船。
如今只好用满含怨苦的双眸来迎接春风，
想早些离去，却又依靠着漂亮的船桨，
还想稍事停留。
金陵路上，
到处莺歌燕舞，
算算只有潮水最了解行人的愁苦！
满岸芳草，故乡春好，但我却依然漂泊在外，
太阳渐渐落下去了，
但不知去向何方？

杏花天影

[宋]姜　夔　词曲
《白石道人歌曲》
杨荫浏　　译谱



《阳关三叠》

《阳关三叠》是唐代古曲——琴歌。歌词中有“渭城”和“阳关”，故亦称“渭城曲”、“阳关曲”。现存琴谱有三十多个版本，共六种类型。其中流行最广的，也是较早发现的明代《新刊发明琴谱》(1530 年)经清代的《琴学入门》加工后，一直流传至今。除此之外，其他版本如 1491 年面市的《浙音释字琴谱》在明代也较流行。综观各种版本，其主要曲调大同小异，表明均为同一渊源。各派琴谱都是以唐王维《送元二使安西》诗为主要歌词。

王维(701～761)，唐代诗人、画家，字摩诘，太原祁人，开元进士。曾出使塞外，后官至尚书右丞。王维的思想，可分前后两时期。40 岁前，具有一定的政治热情；后期就开始了“晚年唯好静，万

事不关心”的亦宦亦隐生活。在前期，他写过一些游侠、边塞的诗篇，豪迈雄浑，表现出英雄气概和爱国热情。而后期，他的作品，感情变得幽冷而孤独，但意境恬淡优美如画。王维不仅擅长绘画，亦精音乐。宋苏轼对王维诗画的艺术特色曾作过这样的评价：“诗中有画、画中有诗。”

建国后，作曲家王震亚(1922～)根据近代琴家夏一峰演奏谱(原载《琴学入门》)，将其改编为混声合唱曲。秦鹏章将它改编为加入人声的民族管弦乐曲。

《阳关三叠》的歌词是以王维诗《送元二使安西》为主，这首诗是王维送友人去关外服役而作。后人为了加强惜别的情绪，在咏唱四句诗后(即：唱完一“叠”)增加了一些词句。我们先来看原诗的大意：

清晨一场细雨，渭城空气清新，
柳枝嫩绿飘柔，旅舍窗明几净，
请您再干一杯酒，
西行出了阳关，再也难见乡亲。

增加词句的大意(一叠后)：

一路上你要快快地走，快快地走，
在漫长的旅途中，你将越过多少关卡、渡口！
要经历万苦千辛，万苦千辛，
再累再苦，你要保重，自己多多保重。

(二叠后)：

我是那样眷恋你，舍不得和你分离，
泪水湿透手巾，
心里难过，心里难过，
我将日日夜夜想念你。
谁可依靠，谁可依靠，
我只有让心儿飞到你那里去，
天天让心儿飞到你那里去。

(三叠后)：

美酒啊，醇美的酒！
美酒未喝，我心已醉。
你将跨上黑底间白的骏马飞驰而去，
不知何时你能驾车回还？
现在还能斟上几回酒？
即便斟上一千回，也有尽头。
只有我对你的感情永远不会消失。
那无穷忧伤的感情啊，
写信表达吧，写信表达吧，
经常写信又好像在一起了，又亲密地在一起了！
啊！从今天开始分离，以后只能是两地相思，
梦中相会，企盼鸿雁带来你的消息。
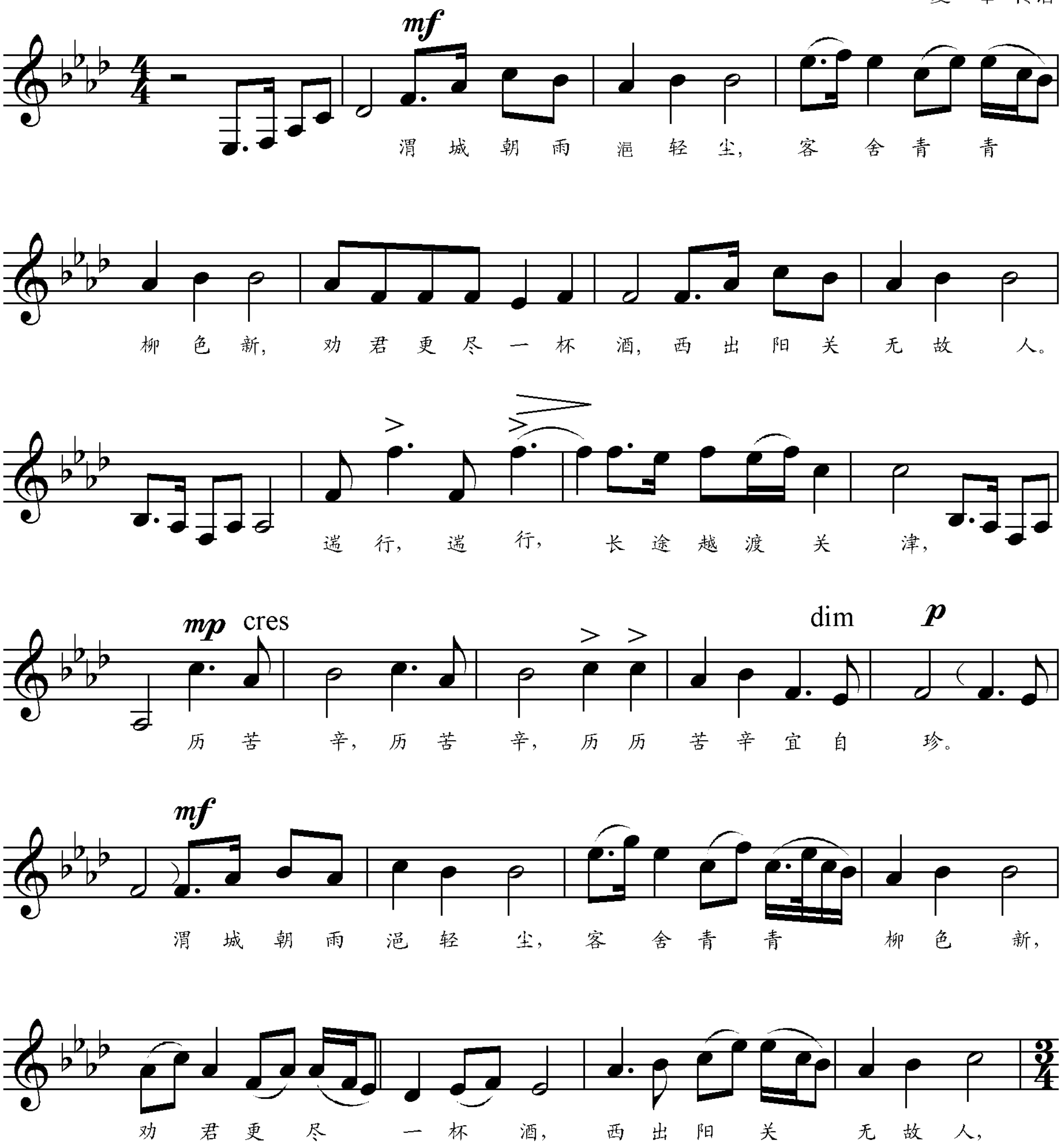
《阳关三叠》在音乐表现手法上值得注意的是：(1)节奏上，以沉稳少变的节奏为主，间有音程大跳的切分节奏。(2)曲调上，以商调式中的“角—宫—商”三音组为主，贯穿在整个歌曲中，间有偏音
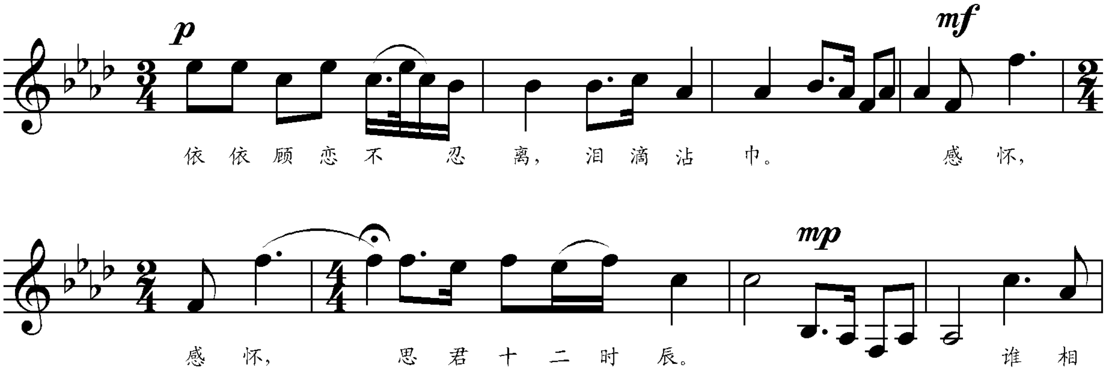
(清角)出现,使得此曲:(1)在层面上疑似冷漠,实有深挚之情。(2)在惜别的时刻,看似伤感,但从千叮咛、万嘱咐中,却显示出对未来的企盼,并充满信心。

阳关三叠

（琴歌）

[唐]王 维 等词
夏一峰 传谱





（下略）

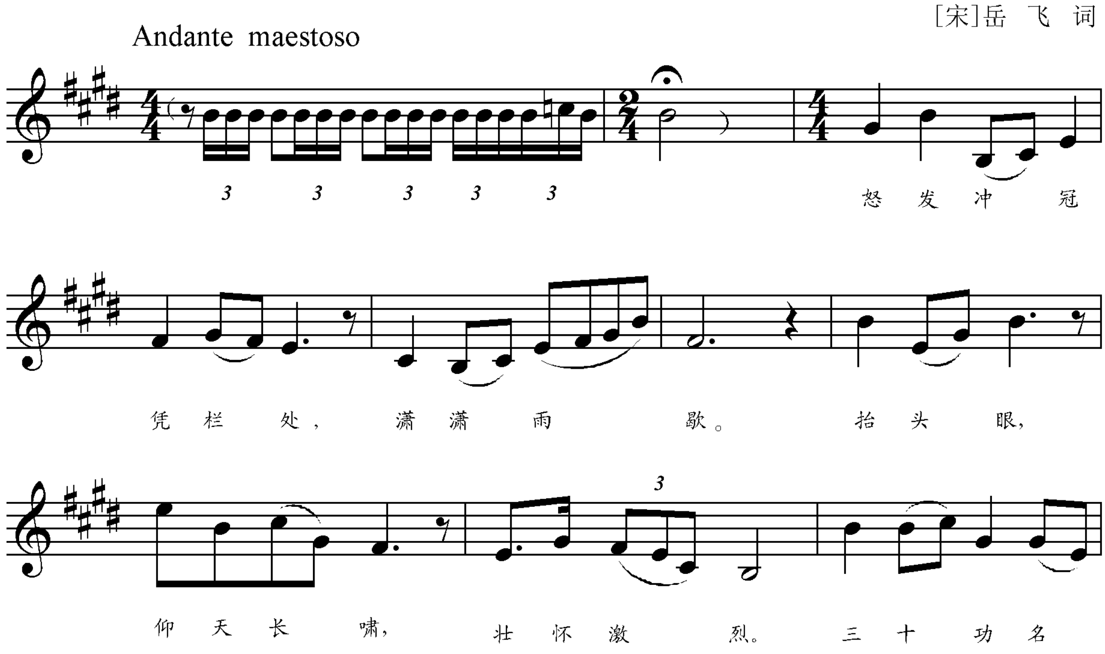
《满江红》
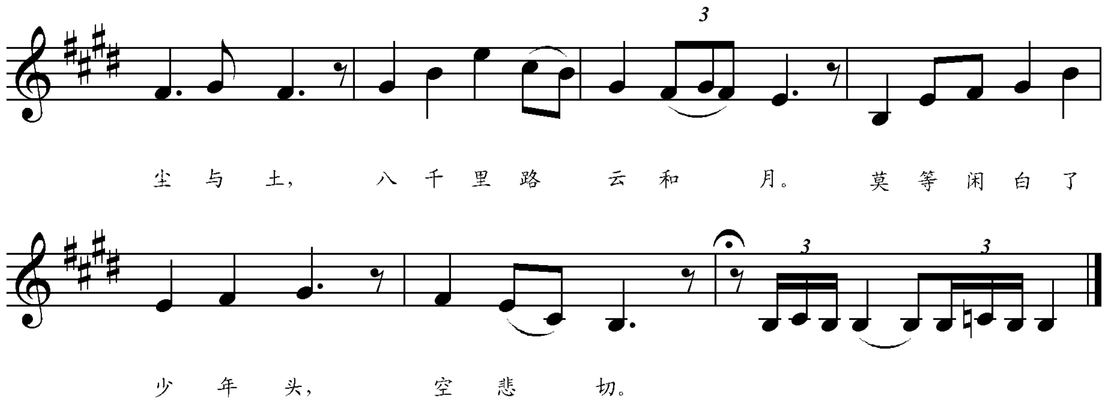
《满江红》是20世纪以来为我国人民群众广为传唱的一首古代歌曲。

《满江红》原是宋、元代流行的一种词牌。现在流行的曲调，本来是和元代萨都剌以《金陵怀古》为题的《满江红》词配在一起的，最早发表于1920年12月的北京大学的《音乐杂志》上，1925年“五卅”运动时在上海光华大学读书的杨荫浏先生，为推动反帝浪潮，选取了岳飞的《满江红》词配以此曲，并油印成歌片散发给同学，不久就在全国传开了。后来杨先生又把这首歌曲改编整理加工，歌曲出版后，流传到国外。

满 江 红

[宋]岳 飞 词





（下略）

第三节　现当代创作歌曲

1898年维新变法运动时期，在废除科举的热潮中建立起来的新式学堂开设了唱歌课。从此，学堂乐歌就应运而生。但这个时候所唱的歌曲，绝大部分都是音乐教师选用日本或西洋的曲调填词而成（如夏颂莱编写的《何日醒》、秋瑾编词的《勉女权》及李叔同填词的《送别》等）。只有少数几首歌曲的词和曲是新创作的，如沈心工的《黄河》、李叔同的《春游》等。

中国现当代的歌曲创作，肇始于五四时期，在新文化运动的推动下，萧友梅、赵元任和黎锦晖等人创作了一些艺术歌曲、学校歌曲和儿童歌舞表演曲等。其中有一些作品，在不同程度上体现了反帝反封建的时代要求，在艺术上也有了一些新的创造。

1927年大革命失败以后，专业歌曲创作出现了一个短暂的沉寂期。但是在红色根据地却兴起了群众音乐运动，产生了许多工农军歌曲和革命民歌；白区则“黄色歌曲”泛滥成灾（当时的黄色歌曲，叫做“流行歌曲”，所谓流行歌曲与黄色歌曲是划等号的）。

九一八事变以后，以黄自为代表的爱国作曲家，写过一些呼吁团结抗敌、奋起救亡的歌曲。在他们所写的这些艺术歌曲中也增添了不少寄寓爱国情怀的好作品。但是这些歌曲远远不能满足广大群众迫切希望通过音乐来表达抗日救亡心声的要求。

这时候，以聂耳、冼星海为代表的革命音乐家，通过开展左翼音乐运动，创作了许多反映阶级压迫和民族危机下人民群众的苦难生活和思想感情，具有群众性、战斗性的歌曲，受到了广大群众的热烈欢迎，很快就压倒猖獗一时的“黄色歌曲”，对抗日救亡歌咏运动的兴起，起了直接的促进作用。

随着抗日救亡歌咏在全国范围内蓬勃发展，歌曲创作也达到了一个高潮。

当时，在“国防音乐”这一口号的号召下，音乐界人士逐渐结成了抗日民族统一战线，许多音乐工作者从大城市走向战区和内地，增加了同工农群众接近的机会，从而给歌曲创作带来了新的活力。在解放区，歌曲创作获得了很大的发展，作品风格和生活气息的浓郁以及时代特色的鲜明性等方面，都有相当高的成就。特别是1942年文艺整风以后，产生了更多的优秀歌曲作品和新的歌曲样式（例如联唱、歌表演以及说唱叙事歌曲等）。

在解放战争时期，还产生了大量反映战斗生活的歌曲。在国统区，虽受到种种限制，但仍出现了不少带有国统区社会环境特点的抒情性的艺术歌曲、揭露性的讽刺歌曲以及战斗性的学生歌曲等。中华人民共和国建立之前的新歌曲创作，为建国后歌曲创作的更大发展打下了雄厚的基础。

建国以后，广大音乐工作者创作了大量革命化、民族化、群众化的歌曲作品。举办了各种题材的歌曲比赛和奖励活动，收集、整理和改编了不少民间歌曲。这些歌曲配合着各个时期的革命任务，激发了人民群众的革命精神。在党的十一届三中全会精神的指引下，我国的歌曲创作日益繁荣，迅速发展，从多方面反映了异常丰富的现实生活，为实现四个现代化的新长征作出了贡献。



黎锦晖

《可怜的秋香》
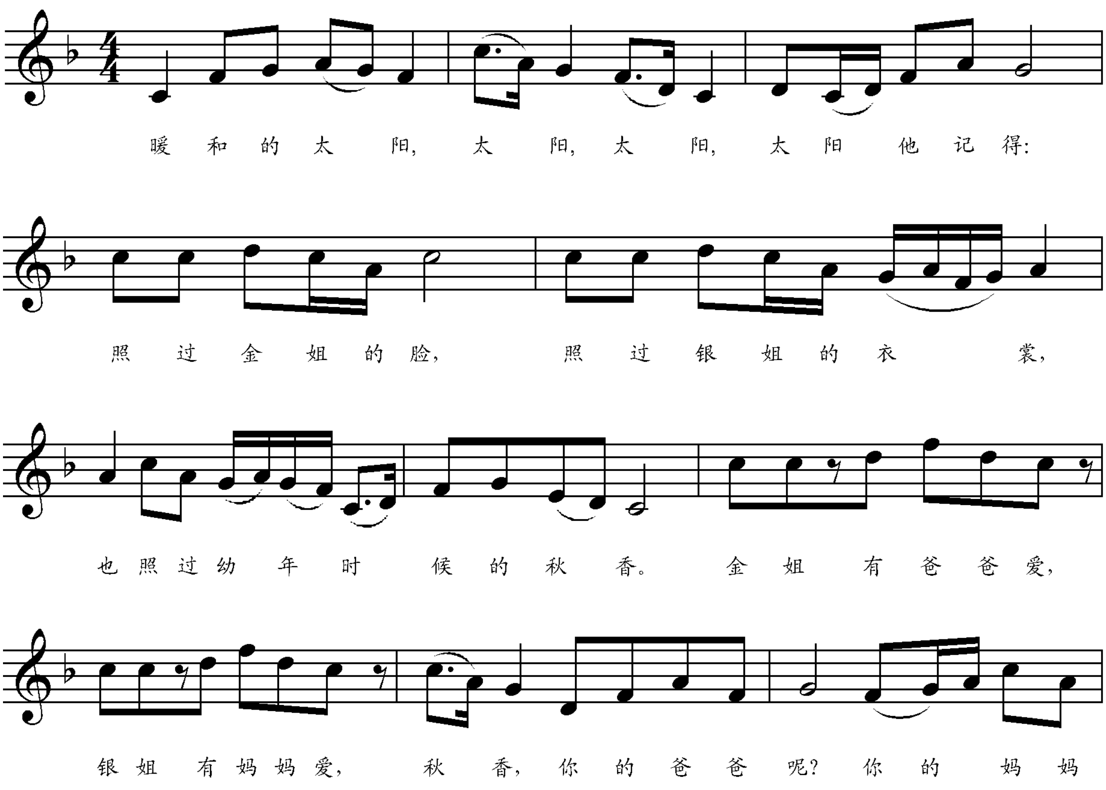
黎锦晖词曲。这首歌曲作于1921年，原为独唱歌曲，1926年改编为歌舞表演曲。作品以孩子们的口吻描绘了一个牧羊女孤苦伶仃的一生，寄寓着作者对旧时代劳动人民悲惨生活的同情。
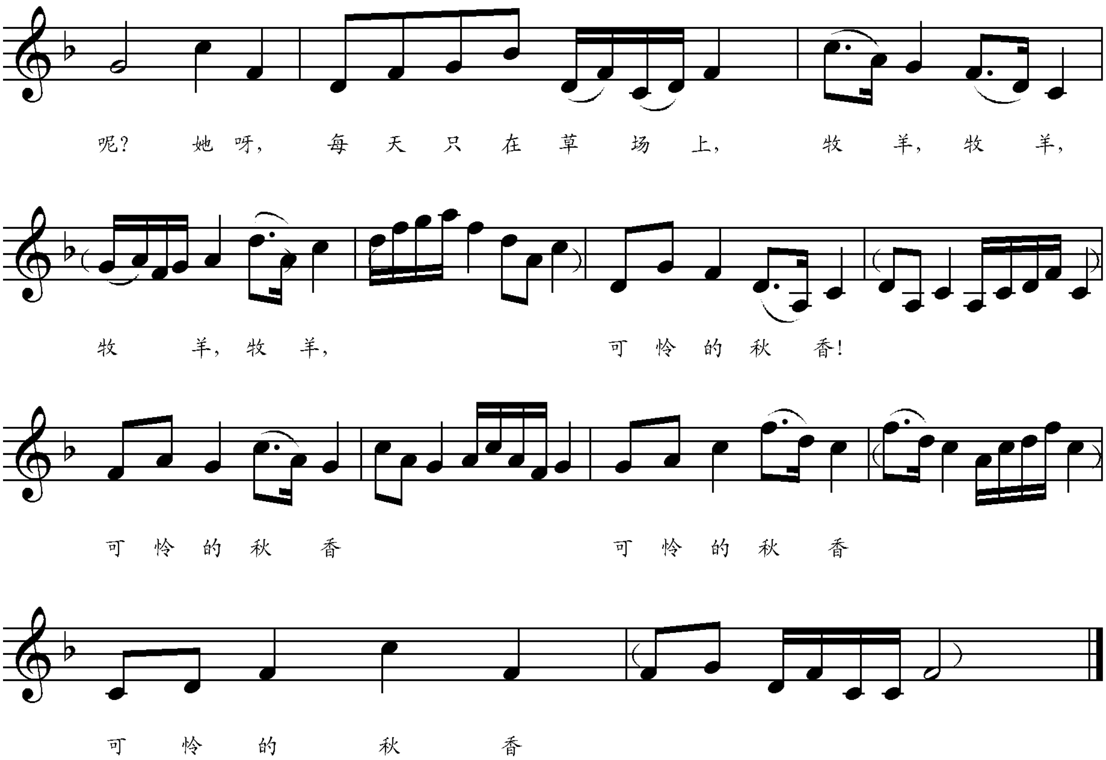
可怜的秋香

（1921年作）

黎锦晖词曲

柔板





（2-3段歌词略）

《湘累》
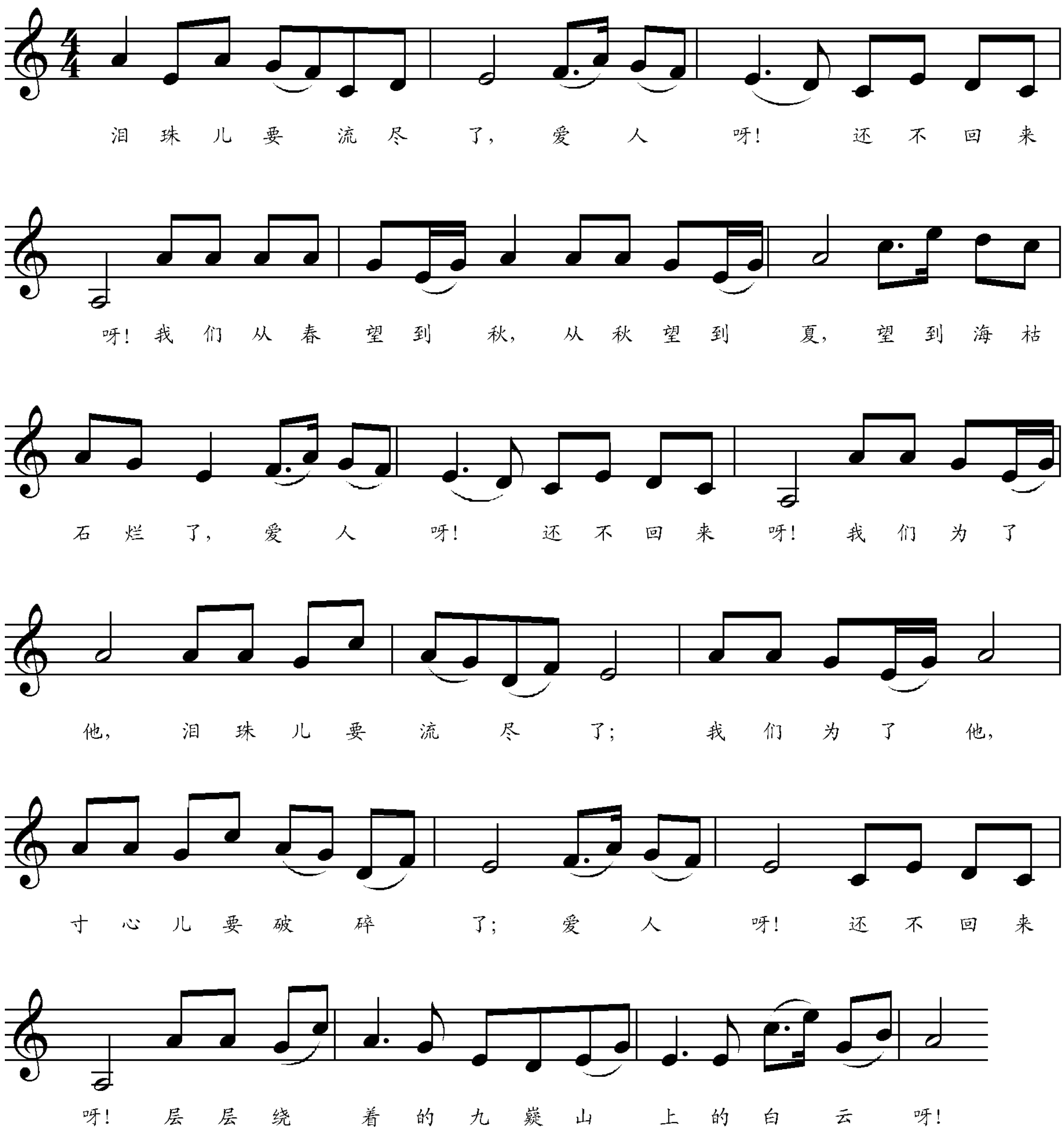


郭沫若

这首歌曲是我国五四时期最早从事歌曲创作的作曲家之一——陈啸空于1924年为郭沫若的诗剧《湘累》所谱写的。

歌曲通过对爱情的抒发表现了人民反帝反封建的精神。在大革命时期，为广大青年知识分子所热爱，唱遍大江南北，是一首催人泪下的“哀歌”。

湘　累

郭沫若 词
陈啸空 曲



（下略）

《教我如何不想他》

刘半农词,赵元任曲。《教我如何不想他》创作于 1926 年,是中国最早的艺术歌曲之一。词写得十分优美动人,结合对春、夏、秋、冬自然景色的描写,抒发了作者内心无限真挚的感情,是赵元任最有代表性的一首歌曲,也是赵元任自己最喜爱的。当年的一次联欢会上,梁启超唱起了《桃花韵》中的《哀江南》曲,王国维咏读了一段八股文章,而赵元任就演唱了这首他自己创作的《教我如何不想他》。事隔 50 多年的 1980 年 6 月,清华大学代表团在美国访问时,88 岁高龄的赵元任情不自禁地唱起了几十年前的得意之作。1981 年他第二次归国时又一次地唱起这首歌,以此来寄托怀念祖国的深情。作者从我国传统的音韵学和戏曲中汲取营养,使音乐十分口语化并自然地运用了京剧的腔调。



刘半农
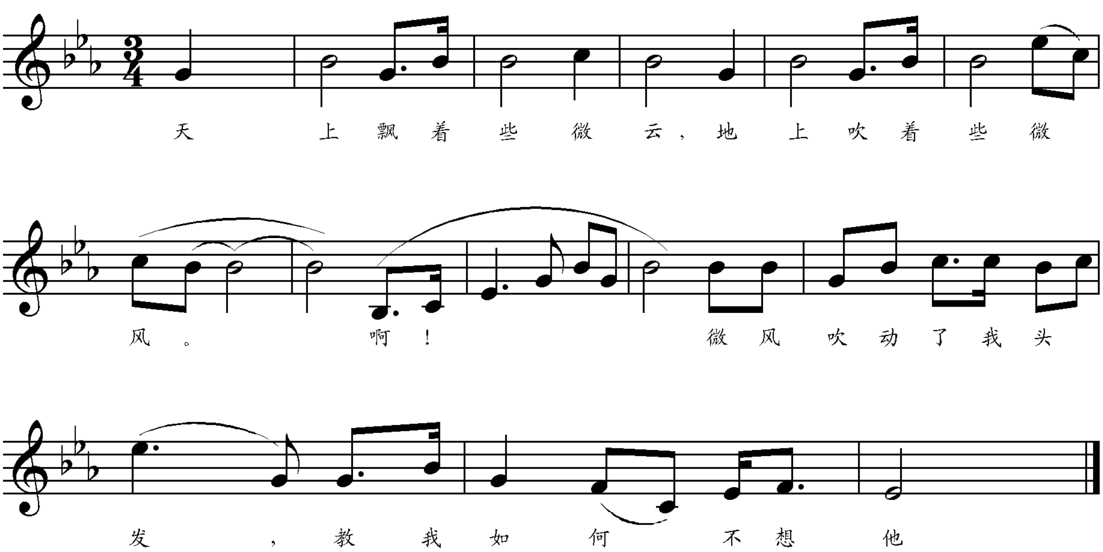


赵元任

关于这首歌的内在含义,赵元任曾经这样说过:可以理解为一首爱情歌曲,但“他”可以是男的“他”,也可以是女的“她”,也可以代表心爱的他、她、它。因为词为刘半农在伦敦所写,所以也表达了海内外赤子离恨悠悠的痛苦和对祖国、对未来无限向往的强烈愿望和念旧之意。从这首歌的曲调中表现出来的深深的思念之情,也正是赵元任对祖国、故乡和亲人的思念之情。

教我如何不想他

(1926年作)

刘半农 词
赵元任 曲



(下略)

《花非花》
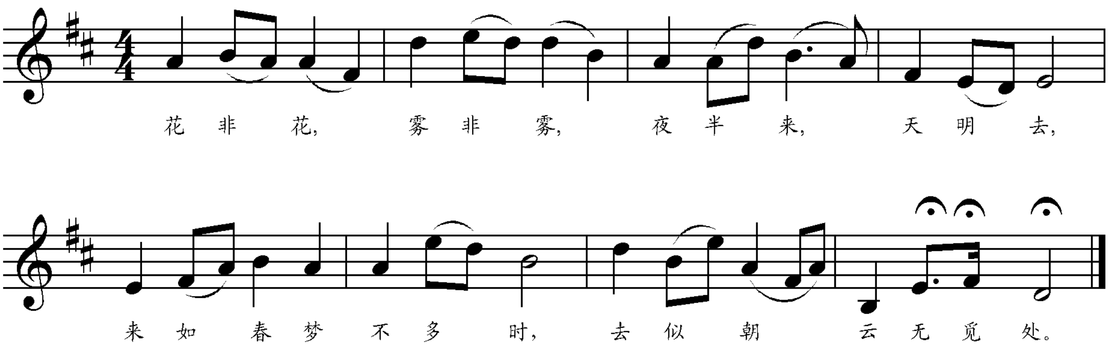


黄自

这首歌是我国20世纪30年代著名的作曲家、音乐教育家黄自(1904～1938)于1933年以唐代诗人白居易(772～846)的词为题材而谱写的艺术歌曲。这首歌曲和黄自所创作的以其他古诗词为题材的作品一样,比较深刻地理解了原诗的含义,通过音乐给予生动、具体的形象刻画。

花　非　花

〔唐〕白居易　词
黄　自　曲



(下略)

《渔光曲》

这首歌曲的词作者是安娥。词作者对贫苦渔民怀有深切的同情,使用了非常精练朴素的笔法刻画渔村破产的凄凉图景。这首歌曲是任光(1900～1941)为蔡楚生编导的同名电影谱写的主题歌。这部影片揭露了旧社会渔民的悲惨生活。影片于1934年放映时,连映了84天,在全国广为流传。1935年2月,这部影片又在莫斯科国际电影节获荣誉奖,这是我国影片在国际上第一次获奖。在上海出现了《渔光曲》热,人人争购影片女主角王人美演唱录制的《渔光曲》唱片,这首歌曲成了家喻户晓的艺术歌曲。



安娥
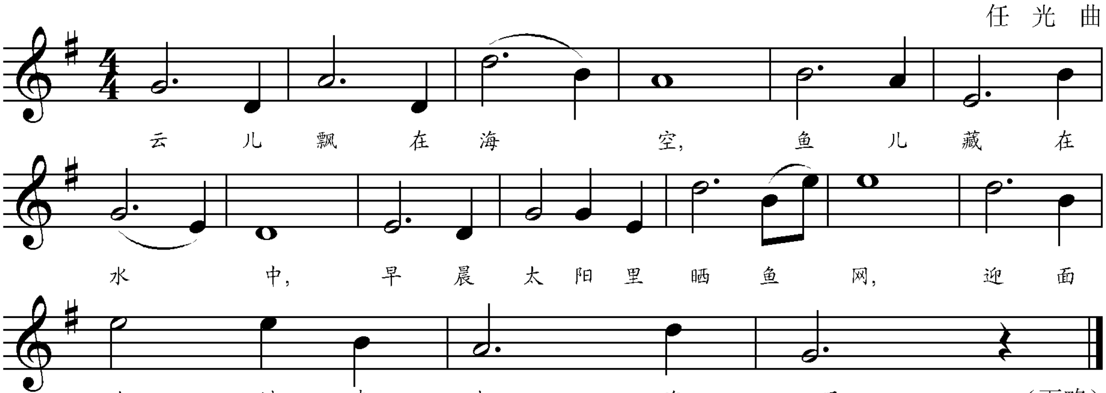


任光

渔 光 曲

（电影《渔光曲》主题歌）

安 娥 词
任 光 曲



（下略）

《码头工人》
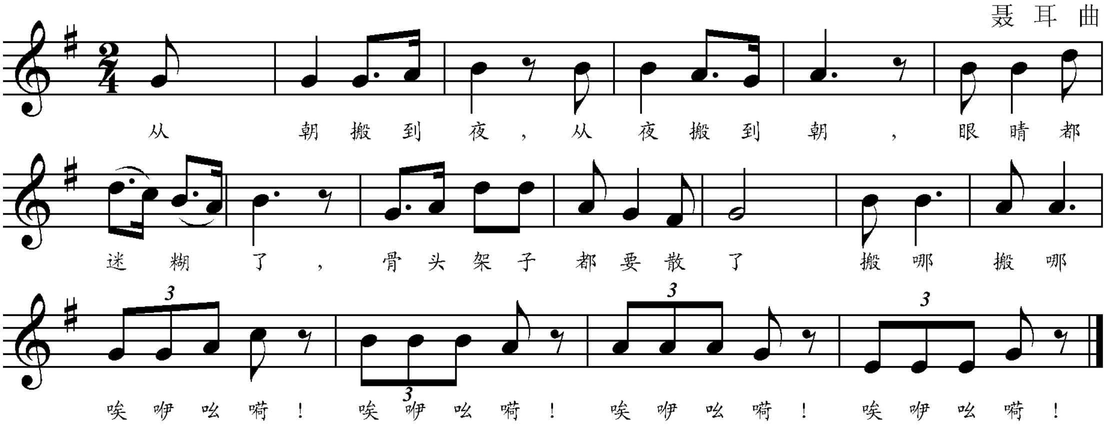


聂耳

这是聂耳和田汉合作创作的舞台剧《扬子江暴风雨》中的一首歌曲。歌词选自左联青年诗人百灵的著名诗篇。《扬子江暴风雨》的内容是描写码头工人团结起来英勇抗争的故事。这首歌曲的主题直接取材于长江码头杠棒慢步号子，既描写码头工人沉重的劳动，又显示他们内心蕴藏着巨大的愤怒和反抗的力量。

码头工人

（歌剧《扬子江暴风雨》插曲）

百 灵 词
聂 耳 曲



（下略）

《热血》



田汉　　洗星海
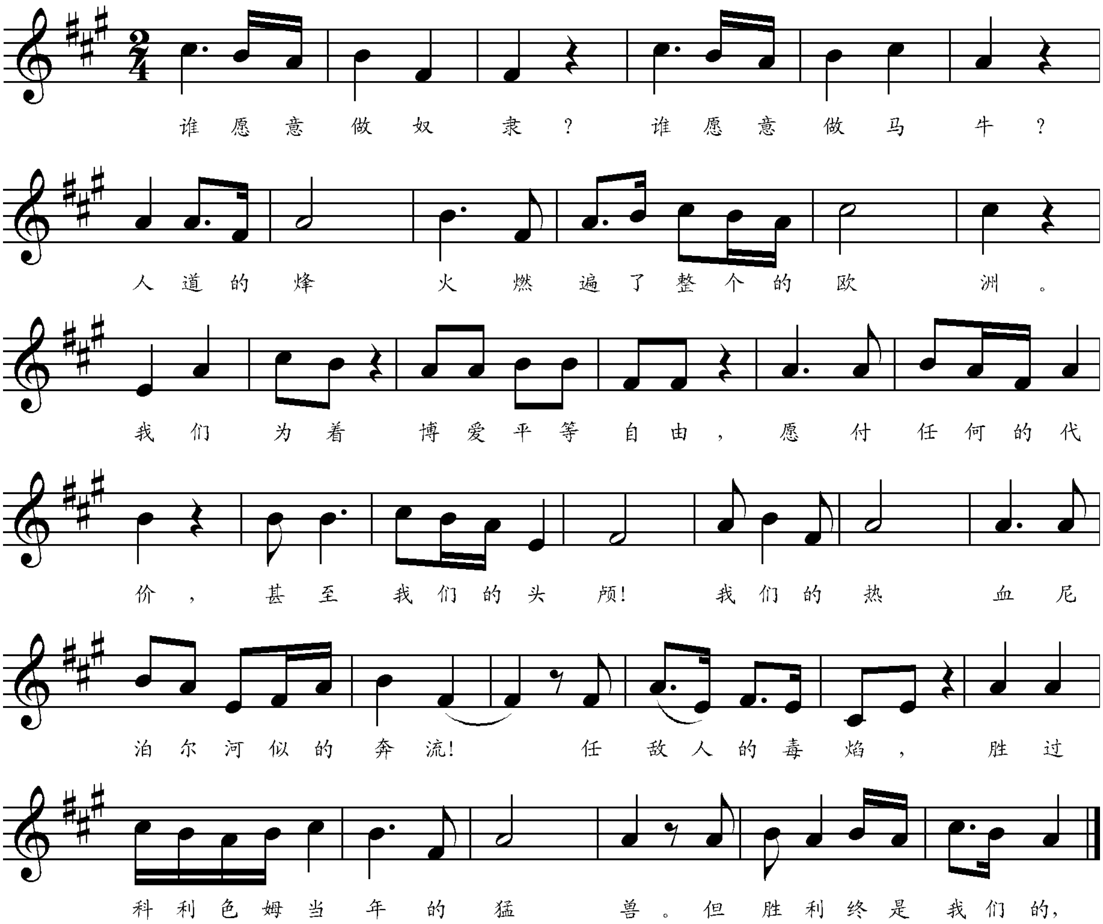
这首歌曲由田汉作词，冼星海作曲，作于1936年，是电影《夜半歌声》中的插曲。在《夜半歌声》中有一场戏中戏，是根据法国剧作家沙多（V.Sardou）的剧本《托斯卡》（Tosca）改编的，《夜半歌声》中的这场戏是借古喻今的用意，借发生在18世纪意大利罗马的故事，来比喻国外之法西斯，如意大利侵略阿比西尼亚，德意武装干涉西班牙。同时唤起我国广大人民对面临着沦为日本侵略者的奴隶和马牛的命运这样一个严峻形势的思考。

热　血

电影《夜半歌声》

田　汉　词
冼星海　曲

中板　热情　悲壮地



（下略）

《松花江上》



张寒晖

这首歌曲的词曲作者是张寒晖，作于1936年。这首歌曲是作者亲历从东北流亡到关内有家归不得的悲惨遭遇后而创作的一首悲歌。

自九一八以后，特别是抗日战争年代，中国半壁江山沦于日本侵略者手中，数以亿计的同胞在苦难中挣扎，人们一唱起这首歌，都是热泪盈眶。

这首歌不仅当年对大众有着极强的感染力，就是今天，这首歌也仍在国内外流传。1979年9月，著名美籍华裔作家聂华苓和她的丈夫在美国依阿华州举办“中国周末”聚会，邀请大陆、台湾、香港以及旅居新加坡和美国的中国作家在一起团聚，讨论“中国文学创作的前途”。会议结束时，大家唱起《松花江上》，很多人边唱边流泪，流露出炎黄子孙强烈的乡土观念和民族感情。参加会议的人都沉浸在对祖国苦难历史的回忆之中。
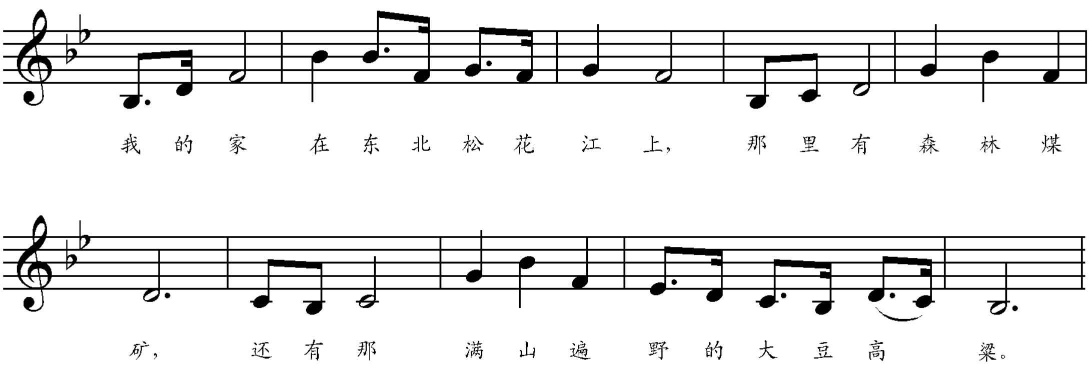
所以，这首歌的魅力真可称得上“感人肺腑、扣人心弦”了。

松花江上
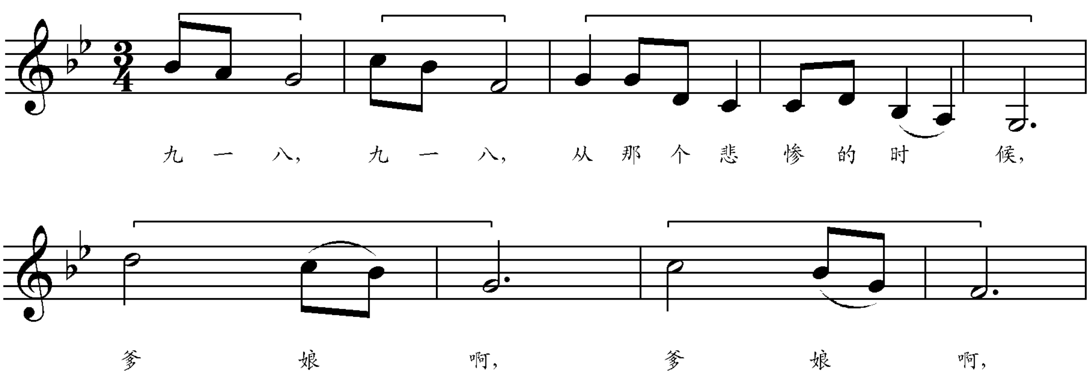
张寒晖　词曲

中速

（一）



（二）



（下略）

《长城谣》
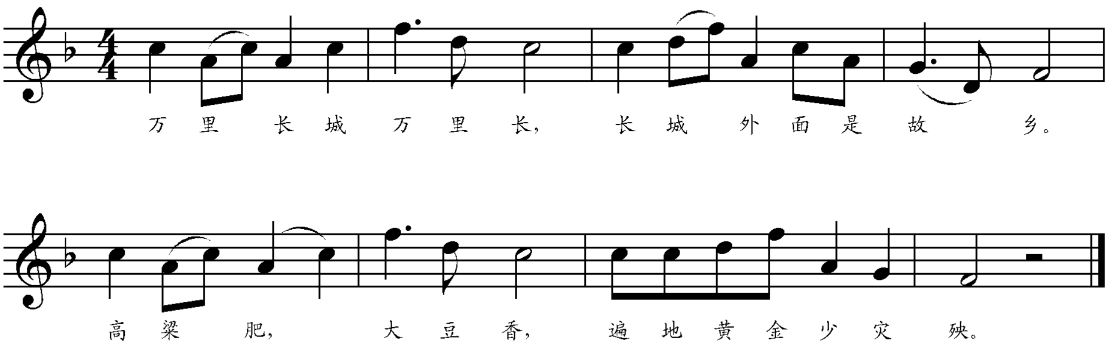


刘雪庵

这首歌曲的词作者是潘孑农，作曲家刘雪庵于 1937 年谱成，原是为影片《关山万里》写的插曲，但由于八一三抗战爆发，上海被日本侵略军占领，因而影片没有拍成，可是这首插曲却在群众中广泛流传。

歌曲以长城象征中华民族，表达了四万万同胞要把日本帝国主义赶出中国的决心。

长 城 谣

潘孑农 词
刘雪庵 曲



（下略）

《思乡曲》



夏之秋
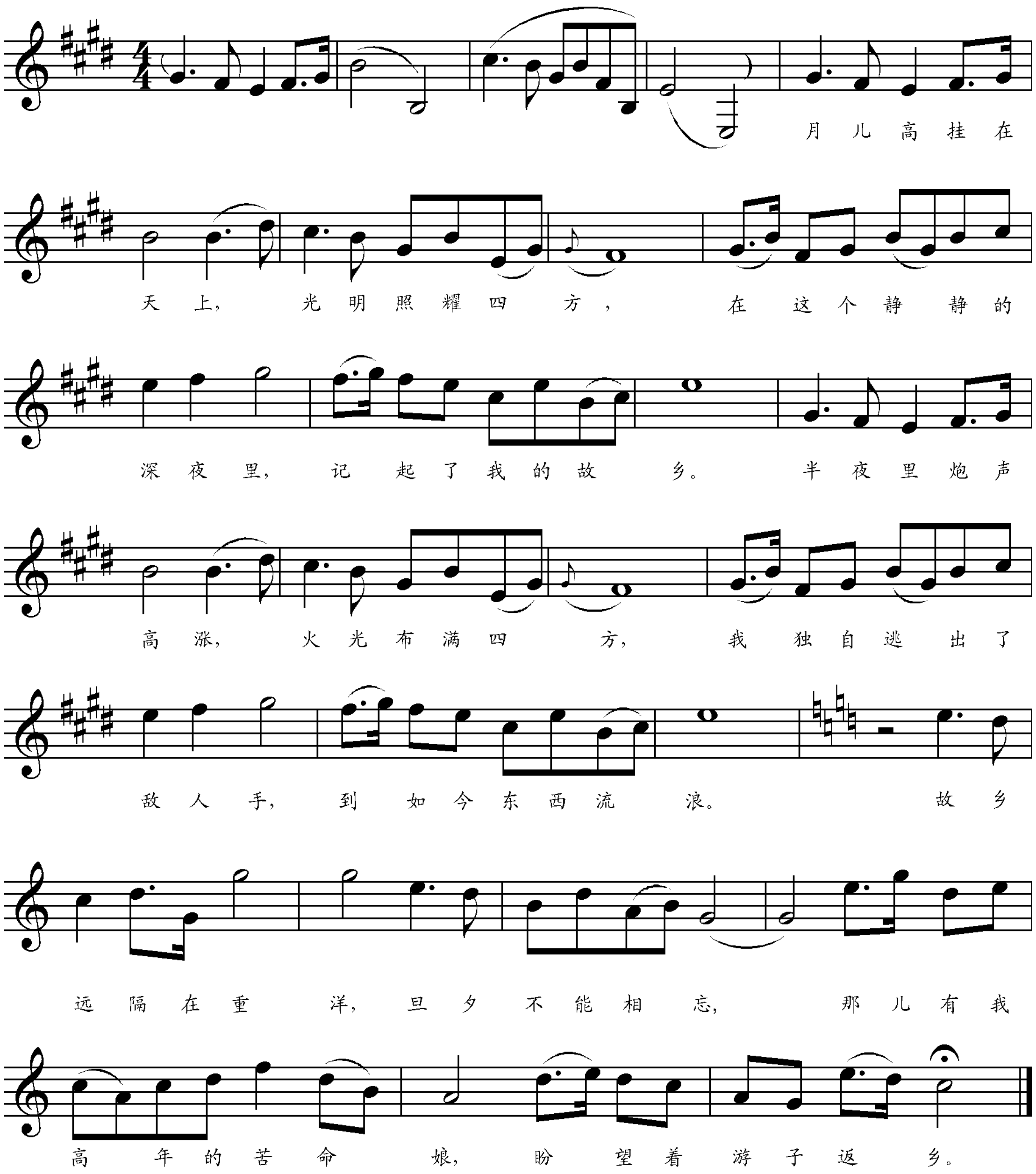
这首歌曲的词作者是任天道，曲作者是夏之秋。该曲作者于 1938 年到南洋为抗战进行宣传和募捐活动，途经澳门，听了一位卖唱艺人的演唱，深受触动，就以此为主题写成这首歌的曲调。之后，又请词作者填词，完成于 1939 年。

歌曲表现了一个从敌人魔掌中逃出来的人，在宁静的夜晚思念家乡和亲人的孤寂心情。

思 乡 曲

（1939年）

任天道 词
夏之秋 曲



（下略）

《嘉陵江上》

这首歌曲由端木蕻良作词，作曲者是贺绿汀，作于1939年。这首歌的歌词是散文体，句式长短参差不齐。歌曲具有节奏自由、曲调口语化、结构很不方整、音乐接近朗诵风格的特点。

歌曲分为两段。第一段共四句，抒发对东北故乡无限怀念的感情；第二段也是四句，情绪由沉痛转为激昂、奋进，表达了打回老家收复失地的必胜信念。
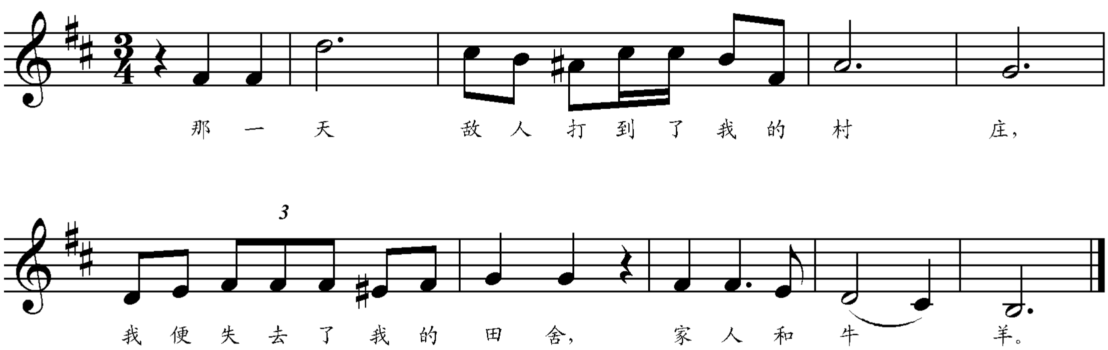


端木蕻良



贺绿汀

嘉陵江上

端木蕻良 词
贺 绿 汀 曲



（下略）

《南泥湾》





贺敬之　　马可
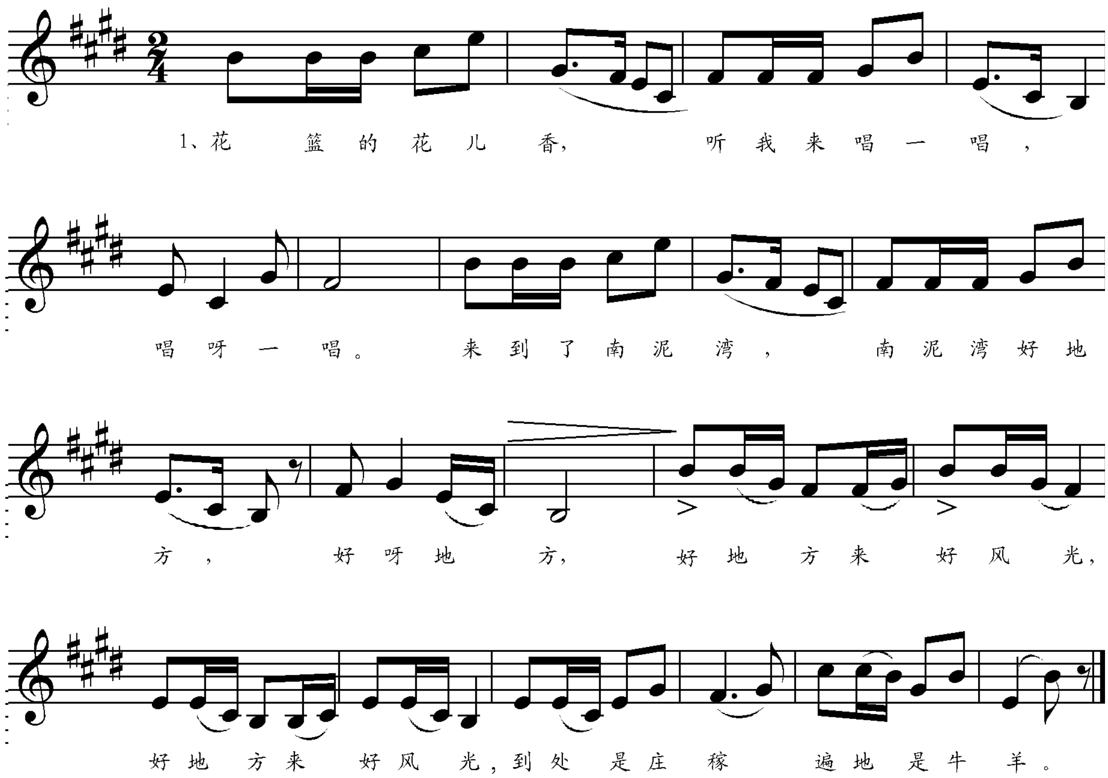
这首歌曲的词作者是贺敬之，由马可作曲。1943年新春佳节，鲁艺的秧歌队带着新编的秧歌舞《挑花篮》献给生产运动的英雄。在这首秧歌中有一首插曲就是《南泥湾》，是一首具有江南民歌韵味的歌曲。

这是一首劳动的颂歌。歌唱昔日荒草遍野的南泥湾，经过“三五九旅”三年的垦荒种地，变成了良田沃野、谷米满仓的陕北江南。

南　泥　湾

贺敬之　词
马　可　曲

中速



（2-3段略）



青主

《我住长江头》
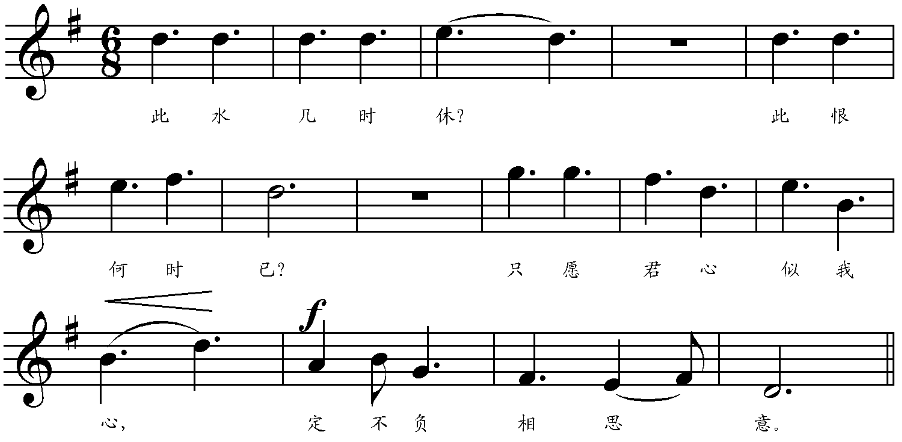
《我住长江头》是青主以北宋诗人李之仪的名作《卜算子》为歌词而谱写的一首抒情歌曲，发表于1930年。在这首歌中，作曲家借诗中表达的古人坚贞不渝的爱情，曲折、隐晦地抒发了对失败了的第一次大革命和遇难战友的深切怀念之情。歌词格调优雅，情思绵绵，旋律舒缓、平和，感情含蓄、深邃，充分地表达了绵长的思念之情。

抒情歌曲的曲调有鲜明的歌唱性，通常气息较为宽广，可直接抒发内心的思想感情，也可即景抒情，情景交融，以表现各种不同的意境，抒发各种不同的情感。

我住长江头

【宋】李之仪　词

青　主　曲



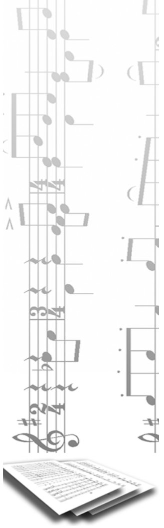
（略）



美丽其格

《草原上升起不落的太阳》
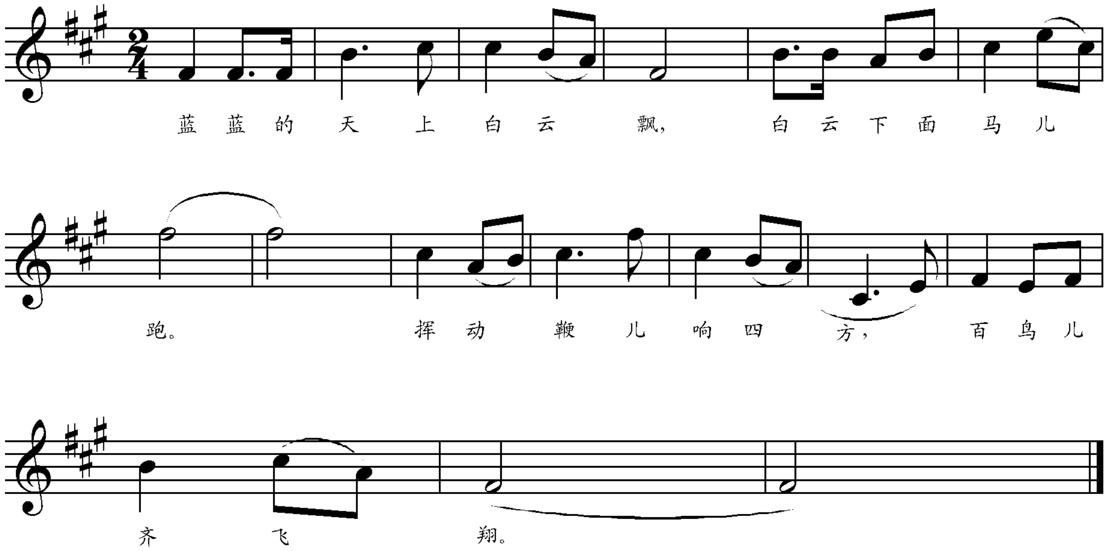
这首歌曲由蒙族作曲家美丽其格作词谱曲，是一首表达建国以后草原上牧民幸福生活的赞歌。整个曲子写得很简练，只有短短的十六小节，八小节一个乐句，共两句，结构是一段式。



草原上升起不落的太阳

开阔 明朗

美丽其格　词曲



（下略）

《歌唱二郎山》



时乐濛

这首歌曲的词作者是洛水，作曲者是时乐濛，作于1950年。歌曲原是大合唱《千里跃进大别山》中第五段“盼望红军快回来”的第一部分，后来重新填词，改名为《歌唱二郎山》。二郎山是1950年中国人民解放军进军西藏时经过的一座大山。
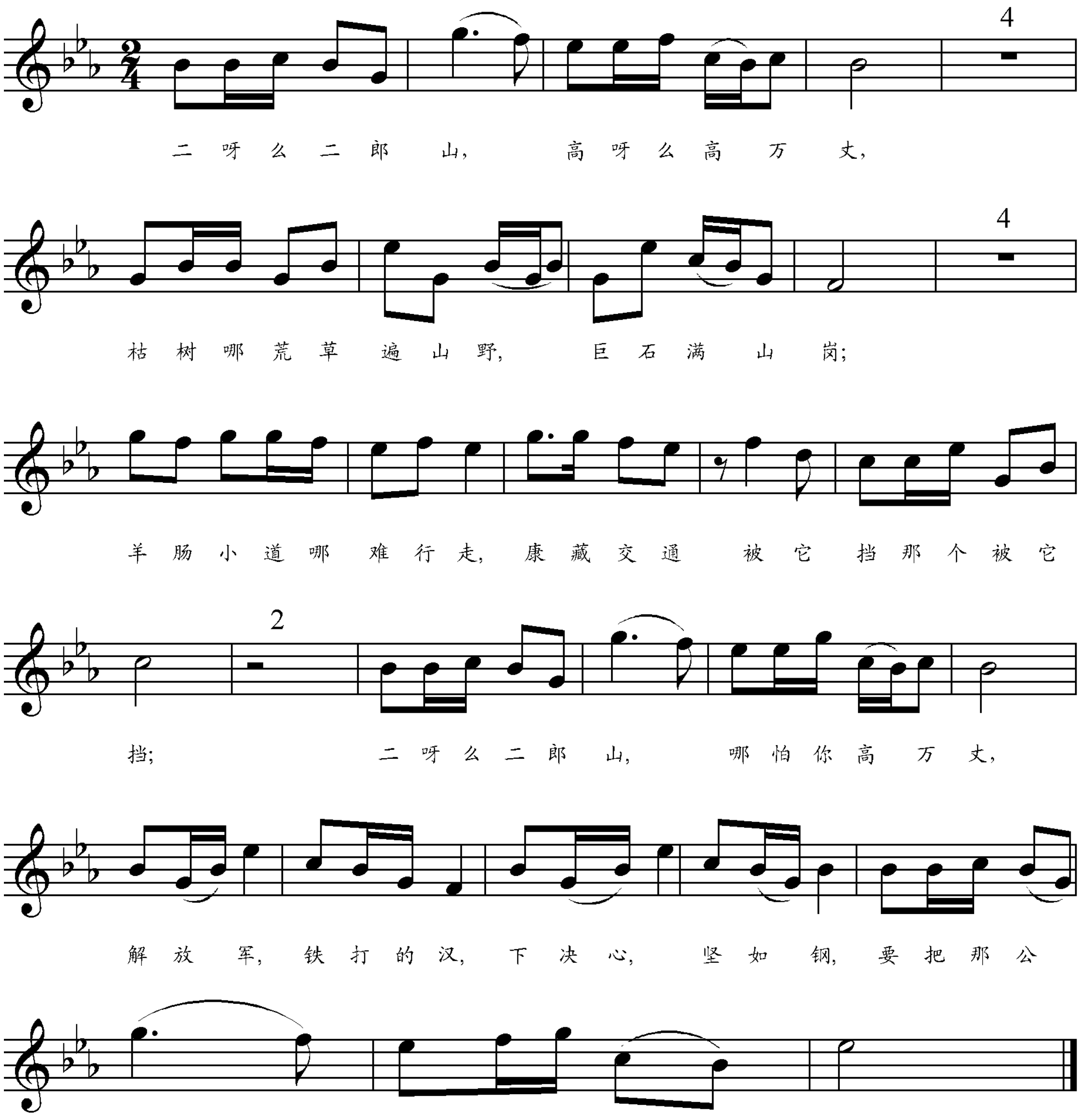
歌曲从一个侧面生动地描写了我军在进军西藏的长征中，不怕艰难险阻，克服重重困难，把公路修到西藏的人民军队的革命英雄主义精神。

这首歌曲是分节歌形式。歌曲的前奏和三次间奏采用河南地方戏曲——豫剧慢板过门写成。

歌唱二郎山

洛　水　词
时乐濛　曲

中板　热情地 有朝气地



（下略）

《库尔班大叔您上哪儿》

由陈克正作词，彦克、克里木编曲的《库尔班大叔您上哪儿》是一首为广大群众所熟悉和喜爱的具有新疆维吾尔族风格的表演唱歌曲。由男生独唱和女生小组合唱结合而成。整个表演唱通过库

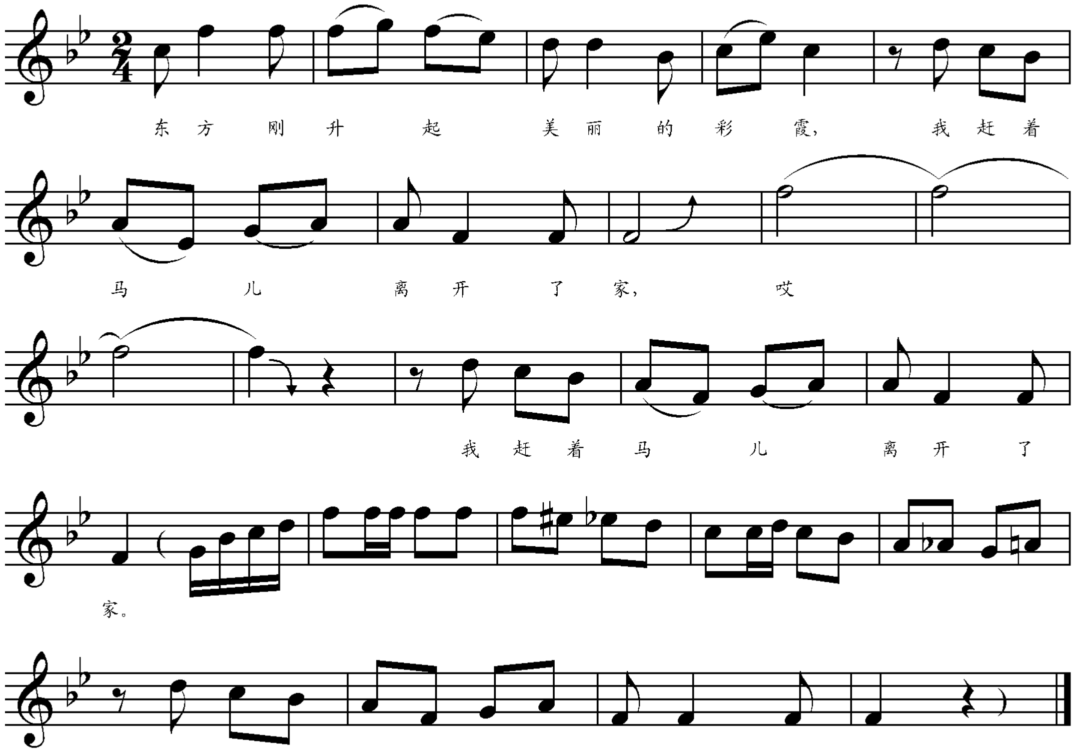


克里木
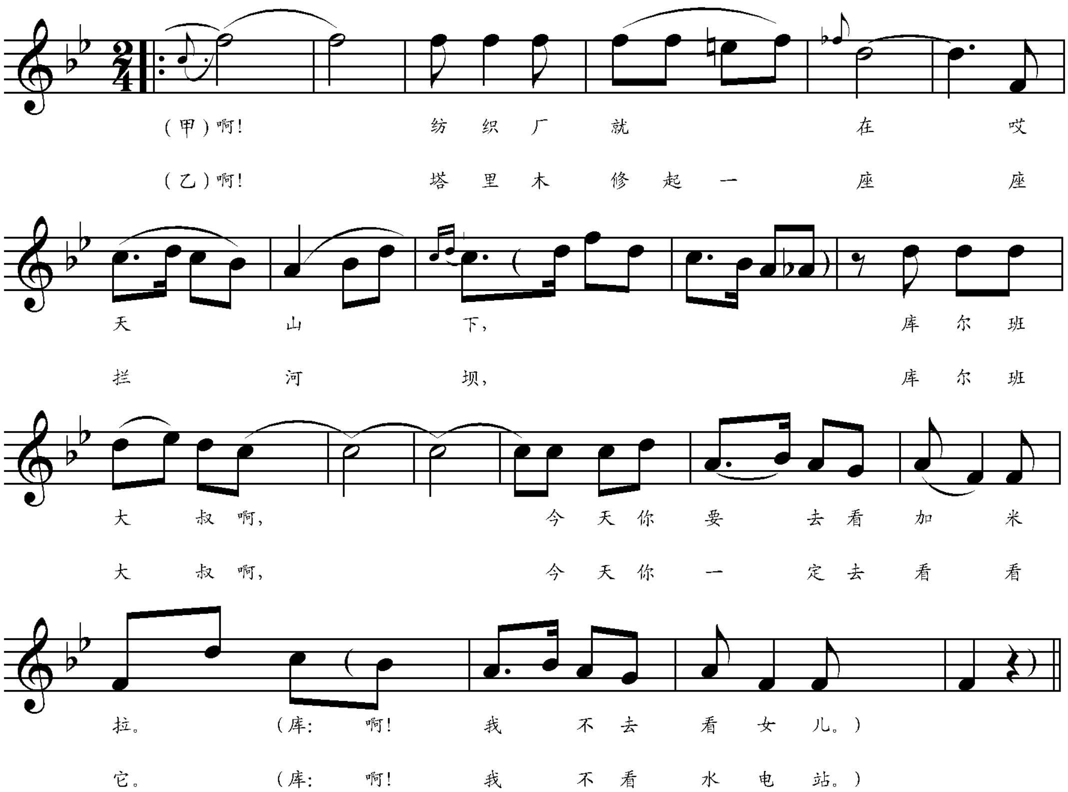
尔班大叔在“八一”建军节那天赶着马车，驮着红旗、红花、红苹果等东西代表公社和乡亲们向解放军献礼，表现了人民群众对解放军的爱戴和表扬，抒发了深厚的军民渔水情。

表演唱是把歌唱与表演结合起来的一种演唱形式。表演唱的歌词常有一定的情节性，表演的动作按演唱内容和情节的表现需要来设计，一般以唱为主，辅以动作。表演唱的曲调大多具有一些说唱音乐和歌舞音乐的特点，生动活泼而且口语化，节奏较为鲜明突出，有时穿插说白。表演唱的演唱方式通常为独唱与小组齐唱、重唱或合唱等其他演唱形式的结合。在人声的类别上，分为男生、女声、男女混合等组合形式。人数从几人到几十人不等。

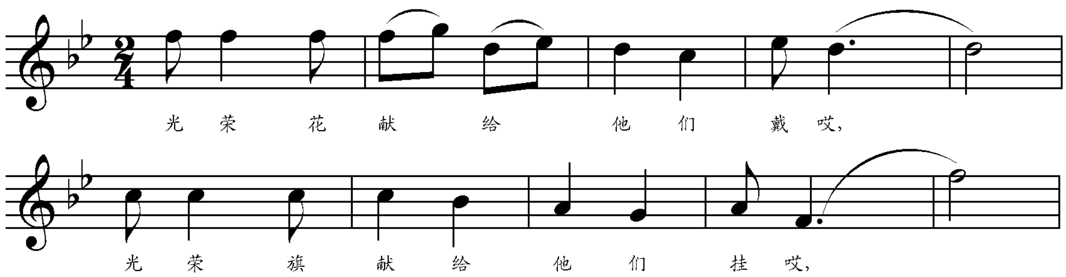
第一段，库尔班大叔腰佩水葫芦，手拿冬不拉，兴高采烈地赶着马车离开家门，与姑娘们热情问答。音乐生动活泼：



第二段，姑娘们屡猜不中库尔班大叔上哪儿去，库尔班大叔则故弄玄虚，使得表演更富戏剧色彩，音乐更加幽默风趣。回答之中，从侧面描绘了天山脚下社会主义建设的新气象：



第三段,歌词点出了主题,音乐热烈而富于激情,歌颂了解放军的光辉形象和伟大业绩,表演达到高潮。



《唱支山歌给党听》

这首歌曲的词作者是蕉萍，曲作者是朱践耳，作于 1964 年。当时正值掀起“向雷锋同志学习”热潮的时期，歌词是根据雷锋日记中的诗谱写而成。歌词虽然只有八句，但是所包含的思想感情却很丰富。



朱践耳
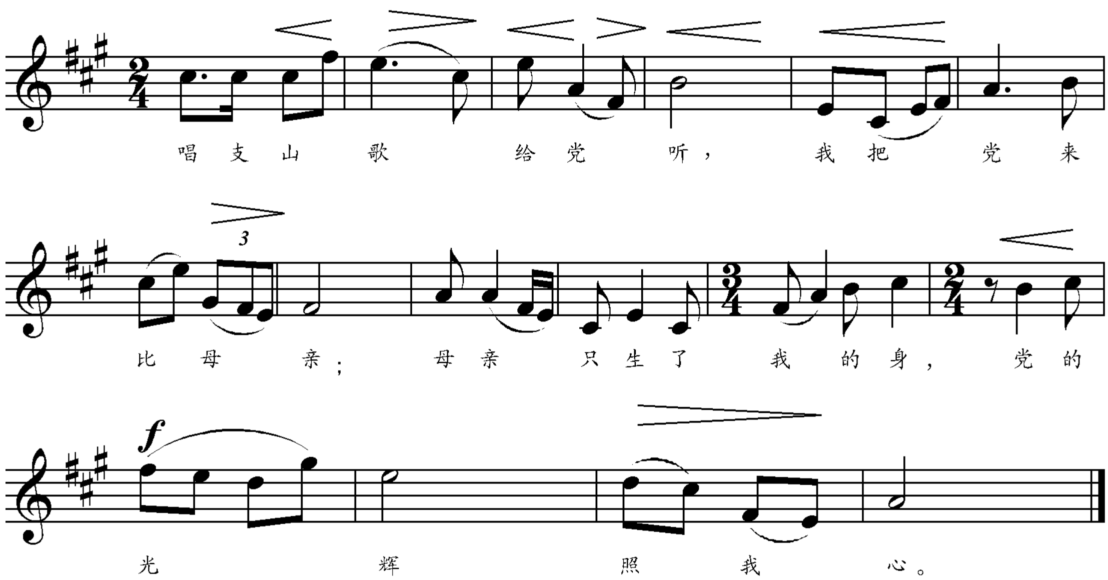


才旦卓玛

歌曲的标题虽然是山歌，但是作曲者并没有按照山歌的特点来写，而是把他写成了一首抒情歌曲，就像雷锋在向党亲切地叙说自己的心情感受。这首歌曲的结构是三段式：ABA。第一段充满深情和激情，表达了雷锋对党的热爱；第二段体现新、旧社会的强烈对比，如泣如诉，充满了对旧社会的刻骨仇恨；第三段是第一段的再现，强调歌曲的中心思想。经才旦卓玛的演唱，几十年来一直在群众中广泛流传。

唱支山歌给党听

蕉　萍　词
朱践耳　曲



（下略）

《马儿啊,你慢些走》

这首歌曲的词作者是李鉴尧,曲作者是生茂,作于 1964 年,是一首抒情独唱歌曲。作者采用一种浪漫主义的表现手法,好像描述一个人骑在马背上,漫游祖国的山山水水,饱览人民的劳动硕果,以表达中华儿女热爱社会主义祖国的真挚感情。

这首歌曲值得注意的是,它的音乐语言很丰富,其中有激越的北方音调,也有细腻的南方色彩,而且还有一些少数民族的音调。周总理曾赞许这首歌的调子是"集南北之大成"。

这首歌曲几十年来一直为广大群众所喜欢,是经得起时间检验的优秀艺术歌曲。

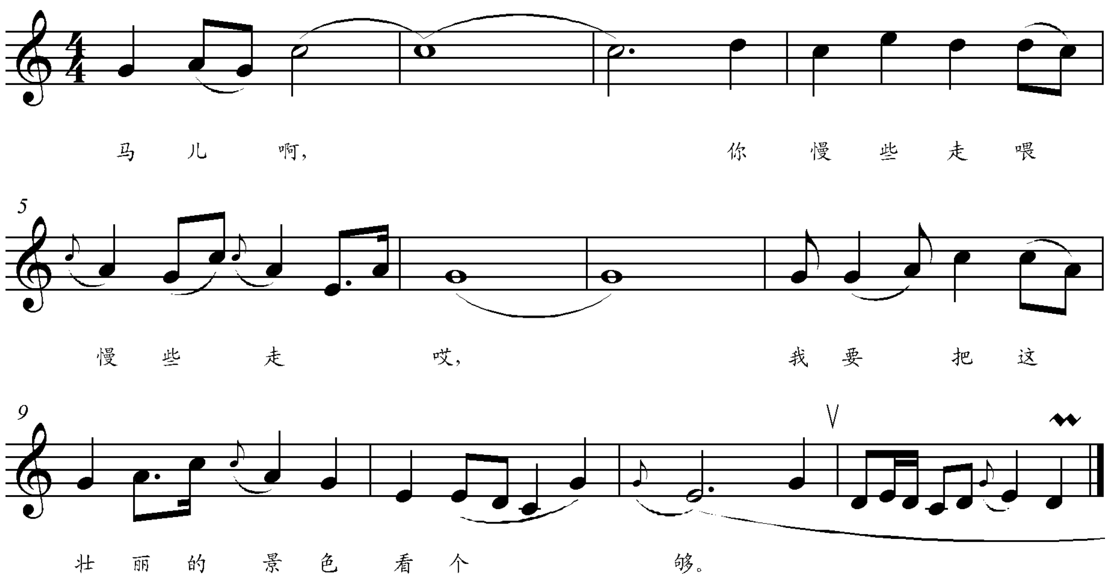


生茂

马儿啊,你慢些走

李鉴尧 原词
集 体 改词
生 茂 曲

稍快



(下略)

《我爱你，中国》

这首歌曲的词作者是瞿琮，曲作者是郑秋枫，作于 1980 年。该曲是故事片《海外赤子》的插曲。歌曲表现了海外儿女一腔炽热、真挚的爱国主义情感，是 20 世纪 80 年代初期很受欢迎的艺术歌曲。



郑秋枫
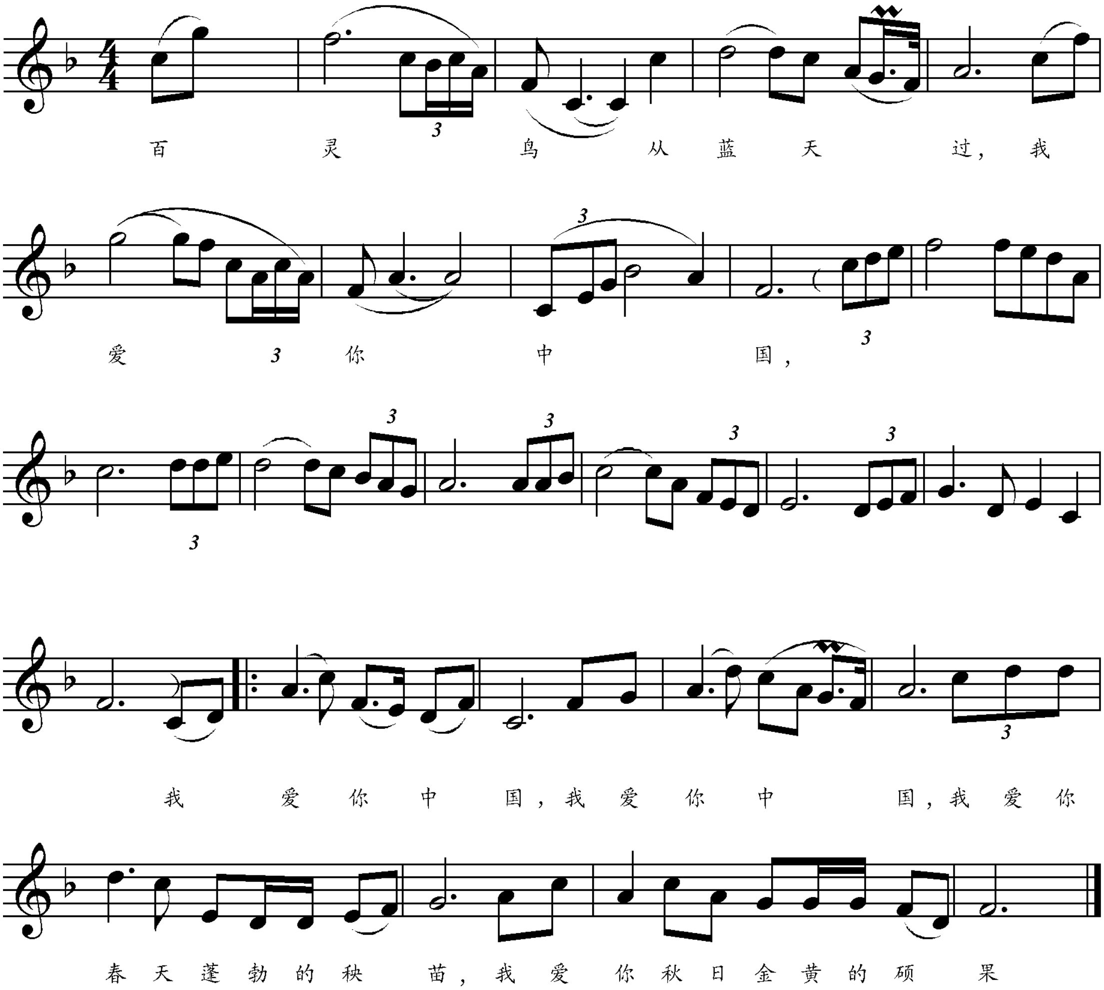


瞿琮

我爱你，中国

瞿　琮　词
郑秋枫　曲

慢　　自由地



（下略）

大合唱

大合唱是一种大型多乐章的声乐套曲，其中包括独唱、重唱、齐唱、轮唱、合唱等各种演唱形式，有的作品还配以诗朗诵，多以大型管弦乐队伴奏。大合唱主要用以表现重大的历史或现实社会性题材，思想内容深刻，表现力丰富。

《黄河大合唱》

【作者介绍】

冼星海(1905～1945)广东番禺人，人民音乐家。出身于贫苦的船工家庭。在中学时期开始学习音乐。1926年入“北京艺术专门学校”学习小提琴及作曲理论。1928年考入上海国立音乐学院。1929年赴法国巴黎深造。1935年结业于巴黎音乐戏剧学院由著名作曲家杜卡领导的高级作曲班，并于同年回国参加抗日救亡运动。1938年任延安鲁迅艺术学院音乐系主任。



冼星海

冼星海是我国现代音乐史中一位杰出的作曲家，他一生创作了二百多首群众歌曲，四部大合唱，一部歌剧，两部交响乐，四部交响组曲，一部大型管弦乐曲以及许多器乐独奏、重奏和声乐独唱曲。他的绝大多数作品中都鲜明地贯穿着爱国、救亡、抗日、反帝、反封建等革命斗争主题，是一位无产阶级音乐先锋战士。



光未然

光未然(1913～2002) 现代诗人，文学评论家。原名张光年，湖北省光化县人，1913年11月1日生。1927年在家乡参加第一次国内革命战争，同年加入中国共产主义青年团。这次革命失败后，曾做过商店学徒、书店店员和小学教员。

1929年加入中国共产党，稍后因鄂北组织被破坏，失掉党的组织关系。30年代起从事进步的戏剧活动和文学活动。1936年在武汉发表歌颂抗日志士、反对卖国投降的歌词《五月的鲜花》，由阎述诗谱曲后，在抗日救亡活动中广泛传唱。1937年重新加入中国共产党。1938年，他的《街头剧创作集》出版。1939年1月，率领抗敌演剧第三队由晋西抗日游击区奔赴延安。同年3月，创作组诗《黄河大合唱》。经人民音乐家冼星海谱曲后，4月在延安首次上演，此后在全国各地广泛传唱，受到抗日军民的热烈欢迎。这组诗，雄健磅礴，深沉浑厚，是中华民族抵御外侮的英雄诗篇，也是抗日战争时代现实的悲壮图画。反映了人民空前的觉醒，表现出强烈的民族气节和不屈服的斗争精神。在艺术上，全诗构思完整，布局讲究，以黄河这一中华民族的象征为贯穿形象，熔铸了澎湃的激情，使全诗呈现出强大的力度。同时由于诗人从中国传统诗词表现手法上吸收借鉴，组诗节奏明快，语言凝炼。

光未然1940年在重庆从事文艺活动，创作长篇叙事诗《屈原》，在白色恐怖下用诗的形式曲折地表达了人民群众坚持抗战、反对投降、反对分裂、反对倒退的强烈要求。“皖南事变”后他被迫出走缅甸，团结华侨文化界和华侨青年从事反法西斯的文化活动。1942年回到云南，1943年3月到1944年9月，根据流传的民歌编写了长篇叙事诗《阿细人的歌》，同时创作了抒情长诗《绿色的伊拉瓦底》。

1944年光未然在云南与李公朴、闻一多一道从事民主运动和诗歌朗诵活动，1945年10月，受到国民党政府的迫害，离开昆明。次年由北平进入华北解放区，先后在北方大学艺术学院、华北大学文艺学院主持教学工作。

中华人民共和国成立以后，光未然一直在北京从事文艺活动。先后担任《剧本》、《文艺报》、《人民文学》主编，以张光年署名写了大量的文学、艺术评论。这些文章立论谨严、文风洒脱，勇于面对重大的文艺现象发表意见，先后就历史剧、神话剧中的反历史主义倾向的问题，戏曲遗产中的现实主义问题及社会主义现实主义等问题撰文论述，同时对新诗创作问题积极探讨，以自己的创作实践和理论研究，推动了中国新诗创作的繁荣。

1984年12月30日，他在中国作家协会第四次会员大会上做了题为《社会主义文学在阔步前进》的会议主旨报告。著有论文集《戏剧的现实主义问题》(1957)、《文艺辩论集》(1958)、《风雨文谈》(1982)。

中华人民共和国成立以来，光未然出版的诗集有《五月花》(1960)，共收录了作者解放前后的代表作30余首，其中包括长诗《屈原》、组诗《黄河大合唱》、《三门峡大合唱》等名篇。未入集的作品尚有政治抒情诗《革命人民的盛大节日》、《惊心动魄的一九七六年》，以及长篇叙事诗《英雄钻井队》等。光未然的诗激情澎湃，气势雄伟，善于以华美的形象包蕴艰难突进的大时代的激流。

光未然曾任中国作家协会书记处书记、中国作家协会党组书记。并被选为第三、第五届全国人民代表大会代表。后又担任中国共产党中央顾问委员会委员、中国作家协会副主席。
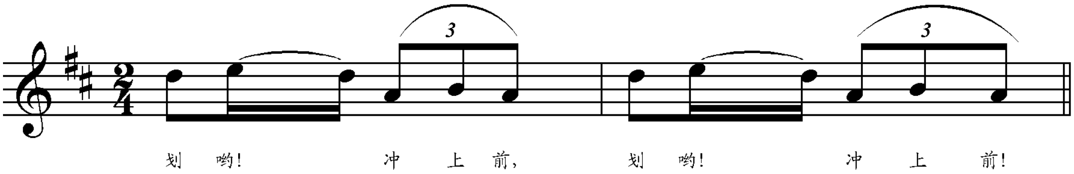
【作品介绍】

《黄河大合唱》是冼星海最重要的和影响最大的一部代表作。作于1939年3月，同年4月13日由抗敌演剧队第三队首演于延安陕北公学礼堂，邬析零指挥。1941年在苏联重新整理加工，这部多乐章的声乐套曲以诗人光未然所写的长诗《黄河吟》为歌词，以黄河为背景，热情歌颂了中华民族源远流长的光荣历史和在抗日战争中苦难的中国人民坚强不屈的革命精神，痛诉侵略者的残暴和人们遭受的深重灾难。广阔地展现了抗日战争的壮丽图景，并向全中国、全社会、全世界发出了民族解放的战斗警号，从而塑造起中华民族巨人般的英雄形象。作品自始至终充满激人心弦的力量和雄伟浑厚的气魄。全曲由《序曲》(乐队)、《黄河船夫曲》(合唱)、《黄河颂》(男生独唱)、《黄河之水天上来》(配乐诗朗诵)、《黄水谣》(女生合唱)、《河边对口曲》(对唱、合唱)、《黄河怨》(女生独唱)、《保卫黄河》(齐唱、轮唱)和《怒吼吧！黄河！》(合唱)等九个乐章组成。各个乐章的音乐都具有各自独立的主题和形象，各乐章相互间在内容、形象、演唱内容上对比鲜明，而整个套曲的发展又具有非常严密的逻辑性。同时，全曲又由表现中华民族解放斗争的基本主题紧密联系在一起，几个基本音调始终贯穿于整个大合唱。在音乐布局上以序曲呈现基本主题，首尾合唱呼应，中间各乐章交替发展和末乐章的总结概括，以及每乐章之前的朗诵为先导等，使整个作品又具有高度的统一性。《黄河大合唱》历经半个多世纪的华夏沧桑巨变，在过去的历史中它激励中国人民抵抗日本侵略者，显示了中华民族不屈不挠的精神，在今天它仍能使不同地域的华夏同胞在它的感召下，凝聚起一种民族精神。这正是《黄河大合唱》的不朽之处，这部蕴涵着中华民族精神，反映民族解放运动的里程碑式的音乐史诗，将永存于中华民族的音乐宝库之中，永存于人们心中。
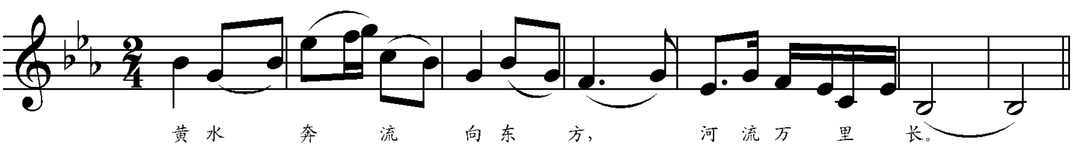
《黄河大合唱》有两个稿本，一个是1939年在延安演出时的本子，另一个是冼星海在苏联整理、修订、配写了大型管弦乐伴奏的稿本。本书中用的是1975年10月中央乐团在纪念聂耳逝世30周年音乐会上的演出本，这个演出本是根据《黄河大合唱》的上述的两个本子重新整理的，1975年10月由人民音乐出版社出版。

全曲包括一个序曲和八个乐章。其间，以朗诵和乐队将各乐章相连。八个乐章服从于一个主题：抗日、爱国。每个乐章的音乐呈现出相对的独立性，相互间在内容上、形象上以及表演形式上均呈鲜明的对比，情感发展始终非常紧密、统一。作品的音乐风格和曲调来源以群众歌曲为基础，并深入吸取了民间音乐的因素。整个作品的旋律发展基本上建立在三个基本主题上：
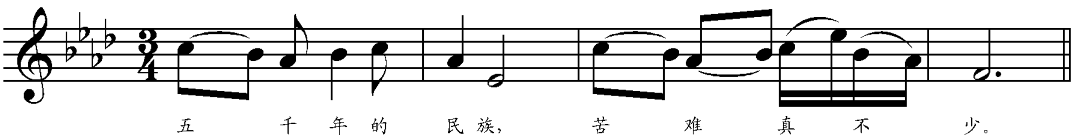
《黄河船夫曲》的主要动机(象征着斗争和力量):



《黄水谣》的主题(象征着我们民族精神的宽广崇高和自由奔放):



《怒吼吧,黄河》的主题(表现中国人民的深重苦难):

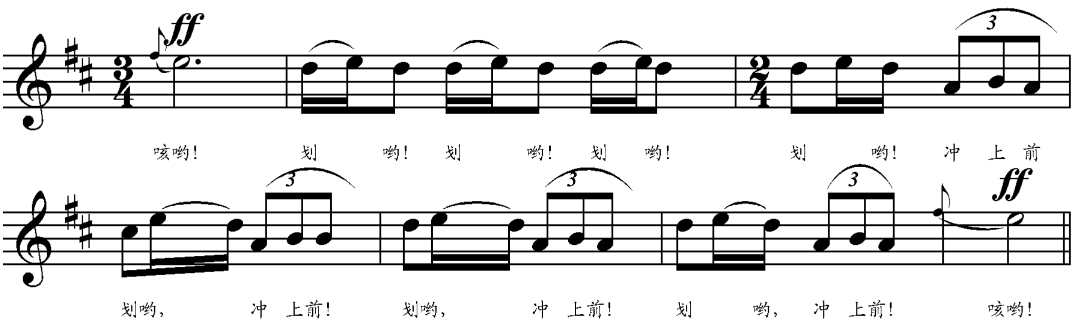


合唱的“序曲”基本上是这三个主题的呈示。中间几个乐章是这三个主题的交替发展。最后一个乐章,在斗争的主题上穿插着“苦难”主题和“歌颂”主题,是全部音乐发展的总结。整部作品在音乐上具有紧密的统一性、多样性和丰富性,成功地运用了交响性发展的原则,是一部典型的、富于战斗性的、具有民族气派和时代特征的大合唱,是高度概括中国人民抗日斗争精神的里程碑式的作品。

以下是各乐章的音乐主题。(欣赏提示摘自冼星海的“我怎样写《黄河大合唱》”)
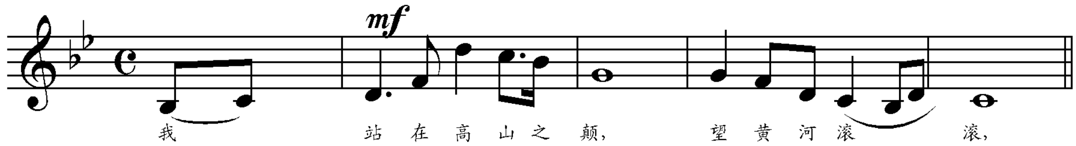
第一乐章《黄河船夫曲》(混声合唱)

“你如果用心去听,可以发现一幅图画,像几十个人划船,画面上充满战斗的力量。歌曲有两种情绪是值得注意的:开始的紧张情形,是船夫们渡黄河时和波涛挣扎的情形。……最后一段比较轻松一点,在他们走近河岸的时候,他们充满愉快、希望和光明。最后的两句,象征着斗争的不断性。整个歌曲,写出了一个斗争的运动过程。”



第二乐章《黄河颂》(男高音独唱)

“《黄河颂》是用‘颂’的方法写的,带着奔放的人情,高歌赞颂黄河之伟大、坚强。”
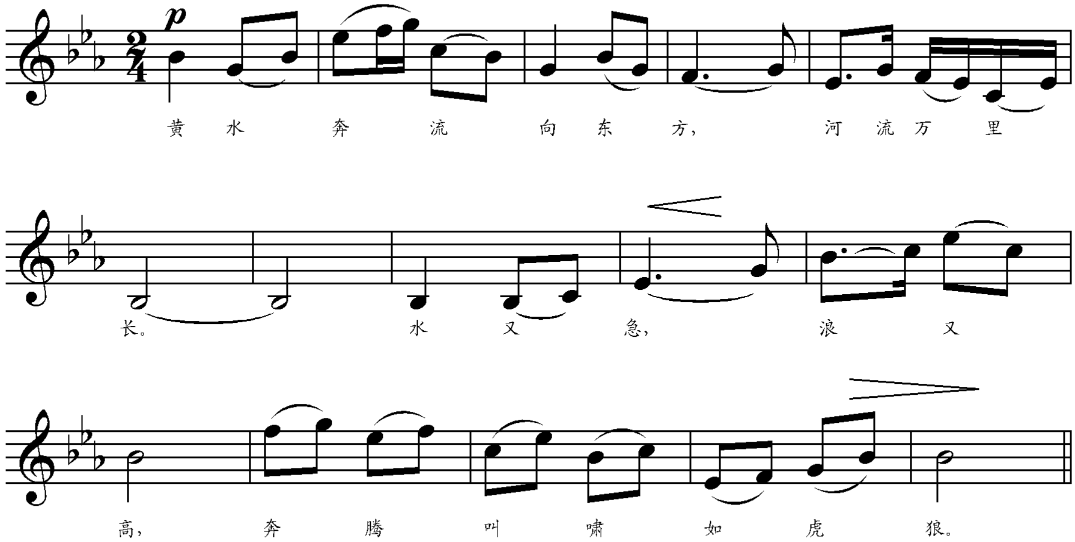


第三乐章《黄河之水天上来》(配乐诗朗诵)

“《黄河之水天上来》是一首朗诵歌曲。我用三弦作伴奏,歌词的内容全由三弦表达出来……三弦的调子里,除了黄河的波浪澎湃声外,还有两个曲调蕴藏着:一个是《满江红》,另一个是《义勇军进行曲》。但只有一点,而无全曲,这是由于曲调组织的关系。”
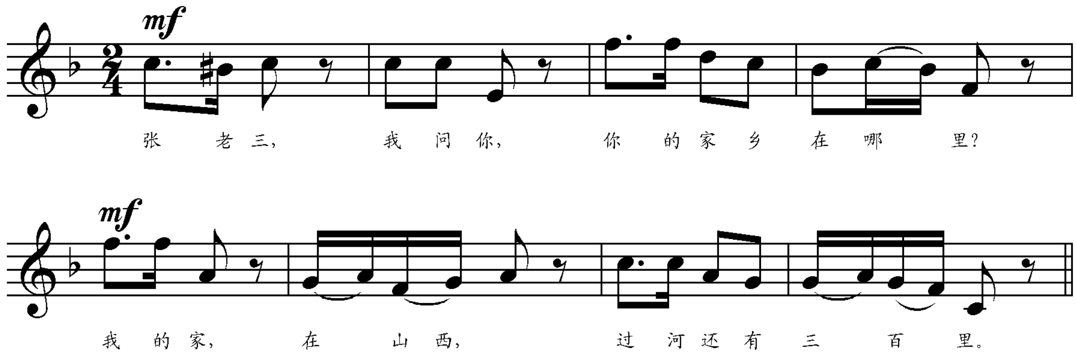
第四乐章《黄水谣》(混声合唱)

“……民谣似的歌曲,音调比较简单,带痛苦呻吟的表情。但与普通的颓废的情绪不同。他充满希望和奋斗。”



第五乐章《黄河对口曲》(男生对唱与二部合唱)
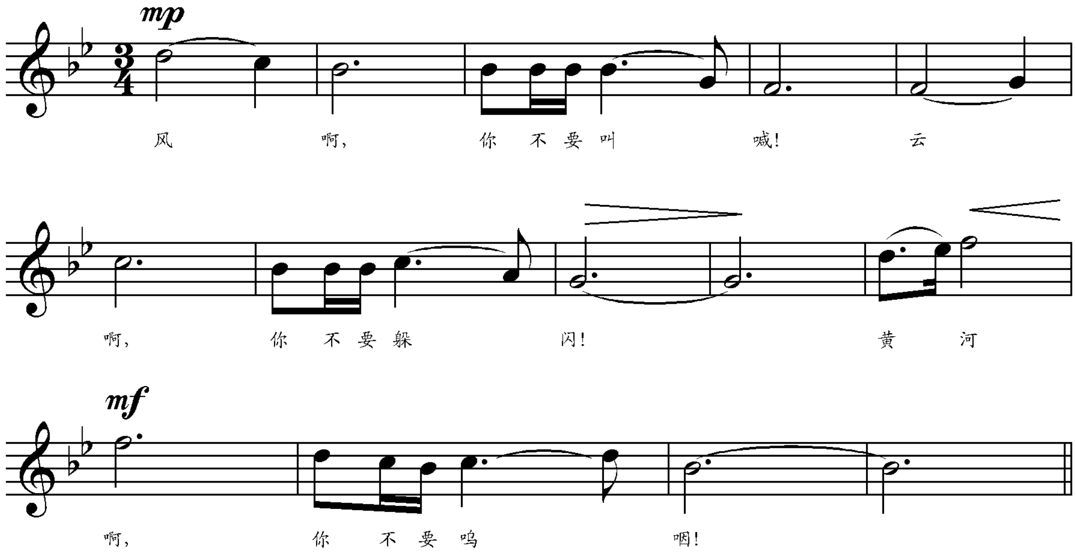
“《河边对口曲》是用民歌方式写的,用山西音调。最后四段的二部合唱是用甲乙主调配合起来的。”



第六乐章《黄河怨》(女高音独唱)
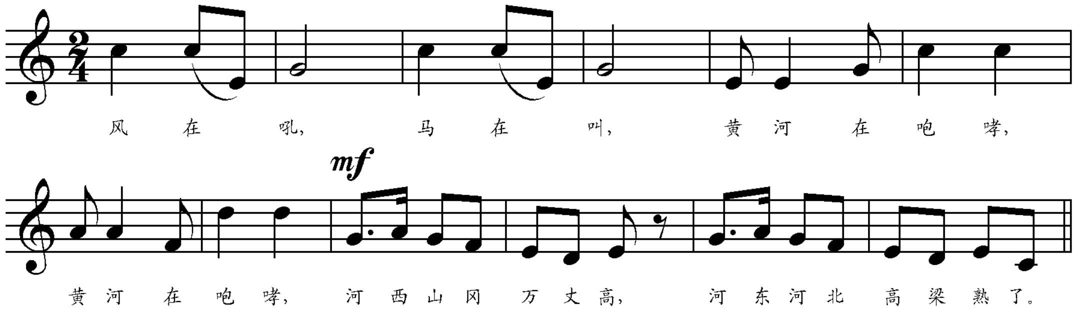
“《黄河怨》代表妇女被压迫的声音,被侮辱的声音。音调悲惨缠绵,是含着眼泪来唱的一首悲

歌。”
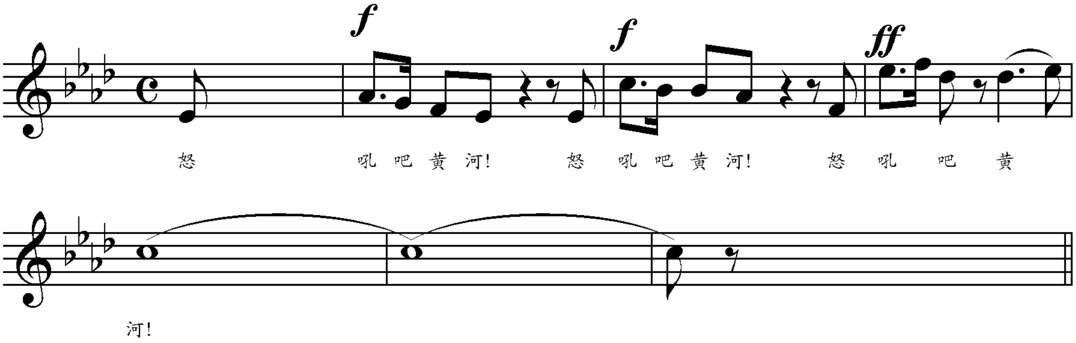


第七乐章《保卫黄河》(齐唱与轮唱)

“《保卫黄河》是一首轮唱曲。从二部至四部轮唱,每一句都要有力地而且健康地、乐观地唱出。这是全用中国旋律写的轮唱。三部至四部轮唱时,内中有‘龙格龙格龙’是轮唱的伴奏。”



第八章《怒吼吧!黄河》(混声合唱)

“《怒吼吧!黄河》是一首四部大合唱。曲调诚恳和雄厚,充满热情和鼓励。是‘黄河’歌曲中一个最重要的主调。”



附件 1：

我怎样写《黄河》

冼星海

《黄河》的创作，虽然是在一个物质条件很缺乏的延安产生，但它已经创立了现阶段新兴的救亡歌曲了。

过去的救亡歌曲虽然产生很大效果和得到广大群众的爱护，但不久又为群众所唾弃。因此，“量”与“质”的不平衡，就是很多歌曲在短时间消灭或全失效用。

《黄河》的歌词虽带文雅一点，但不会伤害它的作风。它有伟大的气魄，有技巧，有热情和真实，尤其是有光明的前途。而且它直接配合现阶段的环境，指出“保卫黄河”的重要意义。它还充满美，充满写实、愤恨、悲壮的情绪，使一般没有渡过黄河的人和到过黄河的人都有一种同感，在歌词本身已尽量描写数千年来黄河伟大的历史了。

第一首，《黄河船夫曲》

你如果静心去听，你可发现一幅图画，像几十个船夫划船，面上充满斗争的力量。歌曲有两种情绪是值得注意的：开始的紧张情绪，是船夫们渡黄河时与波涛挣扎的情景，他们唱：“划哟冲上前”、“乌云遮满天……”“浪花打进船”、“伙伴哪！睁开眼，舵手啊！拉住腕！……拼命阿！莫胆寒！”“行船好像上火线，团结一心冲向前！”最后一段是比较轻松一点，他们在没有渡过河以前，他们充满愉快与光明。他们经历一阵大笑以后，情绪已经达到安慰和安心的地步，气也可以喘一喘了。

第二首，《黄河颂》

是用颂歌的方法写的，大都带有奔放的热情，高歌赞颂黄河之伟大、坚强。由男高音独唱，歌带悲壮，在伴奏中可以听出黄河奔流的力量。

第三首，《黄河之水天上来》

这是一首朗诵歌曲，我用三弦作伴奏，歌词的全部内容由三弦表达出来，不是大鼓的伴奏方法，也不是普通的京调伴奏方法。欧洲有一种歌词和伴奏独立的歌曲，由曲作者沃尔夫(Wolf)的提倡而完成。但中国歌曲用三弦来伴奏表达歌词的内容，又可独立成为一首曲的，恐怕是第一次尝试。三弦的调子里，除了黄河的波涛澎湃外，还有两个调蕴藏着：一个是《满江红》，另一个是《义勇军进行曲》。但只有一点，而没用全曲(这是由于曲调组织的关系)。

第四首，《黄河对口曲》

是用民歌形式(用山西音调)写的，最后三段二部合唱是用甲乙的主调配合起来的。三弦和二胡代表甲乙的对唱和合唱。还有，过门时比较轻松而有趣。唱的人宜用动作去帮助歌曲的传达，更觉生动！

第五首，《黄水谣》

是齐唱的民谣式歌曲，音调比较简单，带痛苦和呻吟的表情，但与普通一般只是颓废不同，《黄水谣》里面充满着希望和斗争。

第六首，《黄河怨》

代表妇女被压迫的声音，被污辱的声音。音调悲惨缠绵，是含着眼泪来唱的一首悲歌，假如唱的人没有这种感情，听众必然没有同感的，而这正是应值得注意的。

第七首，《保卫黄河》

这是一首轮唱曲，从两部曲至四部轮唱，每一句开头都要有力，而且要健康地、乐观地唱出。这是全用中国旋律写的。到三部至四部轮唱时，内中有“龙格龙格龙”，是轮唱的伴唱，唱时要唱出风格才有趣。整个是非常有力和雄伟，一起一伏，变化无穷。只是要留意不停地把旋律唱出。

第八首,《怒吼吧!黄河》

这是一首四部的大合唱,里面有二、三、四部不同声部的组合。曲调是诚恳和雄厚,但充满热血和鼓励,是《黄河》中一个最重要的主调。最后两句:“向着全中国受难的大众,发出战斗的警号!向着全世界劳动的人们,发出战斗的警号!要不断地唱三、四、五次,直至听众有了同感才转到结尾。最好用军号吹奏主调,用战鼓伴奏,更可表现“黄河”的伟大。它的怒吼启发着全世界的受难大众和劳动人民。

《黄河》的做法,在中国是第一次尝试。希望爱护中国新音乐运动的群众给我一个指导,使我得了鼓励,更努力地去创作。

(本篇据冼星海1939年4月8日日记中的文稿校录。1941年春作者在苏联时,又将此文写在重新整理的《黄河大合唱》总谱首页。录自《冼星海全集》第1卷,第37页。)

附件2:

忆《黄河》

李焕之

当你站在陕北黄土高原的高山之巅,远望黄河时,你将发现它曲折蜿蜒地在山丛中穿流出没,像一条银色的神龙在云雾中飞腾,一泻千里;当你向山下走去,渐渐地靠近黄河边时,你将发现一片浊流翻滚,它奔腾着、呼啸着,震动着峡谷,发出雷鸣般的回响。当你登上那三四丈长的大木船,在老艄公的紧张而又镇定的指挥下,大木船向滚滚急流冲去,船夫们激越、高吭的号子声与浪涛呼啸之声合成一股无比强大的声浪,显示出雷霆万钧之力,震天动地之势。你听:

“咳哟!划哟!划哟!划哟!
划哟!冲上前!
划哟!冲上前!咳哟!
乌云哪,遮满天!
波涛哪,高如山!
冷风哪,扑上脸!
浪花哪,打进船!
咳哟!划哟!划哟!划哟!
划哟!冲上前!
划哟!冲上前!
……”

这歌声多么雄浑、激越,它不是黄河上船工们的号子,但它和黄河的激流一样迎着春风奔腾而来……

那是1939年的春天,在宝塔山下,延水之滨,这歌声震荡着山谷,响彻了云天。当你顺着歌声的方向走去,你看到在那一排排窑洞下面的斜坡上,一百多人的合唱队正在排练《黄河大合唱》。队员们一个个精神抖擞、豪情满怀地放声歌唱;指挥者身着短裤、灰色上衣,脚踏草鞋,挥动着有力的双臂,激昂的表情,犹如在指挥一场紧张、激烈的战斗一样。他就是《黄河大合唱》的作曲者冼星海同志。延安鲁迅艺术学院的师生们,为了演出这部新创作出来的气势磅礴的新型大合唱,组成了这样一支大合唱队。这次演出是为隆重庆祝鲁艺成立一周年,我们敬爱的毛主席和党中央的领导同志,都将要出席这次庆祝会。同志们每天都是怀着多么兴奋的、极不平静的心情参加排练啊。

在合唱队的前面,乐队演奏员们全神贯注地参加了排练。在物质条件极缺乏的边区,要组成一个完备的乐队是谈不上的。当时有什么乐器都尽可能地用上,除了三四把小提琴外,就是二胡、三弦、笛子、六弦琴和打击乐器,没有谱架,就用木板搭起当谱架;没有低音乐器,就自己动手制作。你看那乐队的右角,立着一具新的“武器”,那是用汽油铁桶改造的低音胡琴,它发出了雄厚的带有金属共鸣的声音,歌唱黄河的宏伟气概;你再看这具新式“武器”的侧面,又是一具新型“武器”,这就是一个大号的搪瓷缸子,里面摆了十几到二十把吃饭用的勺子,当《黄河船夫曲》的朗诵“那么你听吧”一完,指挥者的手臂一挥,这具新式打击乐器就发出“哗啦哗啦”之声,与管弦、锣鼓齐鸣,配合着合

唱队的“咳哟，划哟……”，烘托出万马奔腾之势。

这一年的三月间，冼星海同志与光未然同志合作了《黄河大合唱》，每当你走进他的窑洞，他总是热情地、兴致勃勃地把他已经写成或正在写的曲调唱给你听，他非常自豪地说：“我要写一部代表我们中华民族的伟大的英雄气魄的合唱，采用‘大合唱’形式，这将是中国第一部新形式的‘大合唱’。……我要用民族的特色、新的技巧来写。”冼星海同志这几句话，包含了多少热烈的感情、深远的思想和创造无产阶级革命音乐的雄心壮志啊。他用了一个星期的夜以继日的创作劳动，使《黄河大合唱》这部气势磅礴、音调雄壮、感情深厚的作品产生了。

毛泽东在 1935 年就曾庄严地宣言：“我们中华民族有同自己的敌人血战到底的气概，有在自力更生的基础上光复旧物的决心，有自立于世界民族之林的能力。”《黄河大合唱》这部壮丽的音乐正是这样庄严地讴歌了中国人民在毛泽东、共产党的领导下，反抗侵略、坚强不屈和必定胜利的英雄气概。它是一部壮阔无比的史诗，表现了中国人民这个英勇勤劳的民族伟大的精神面貌。

《黄河大合唱》有八个乐章，它的结构是异常完整而富于变化的，每一个乐章都有它独自的形象特征。《黄河船夫曲》是这样激越，它不是一首单纯的劳动歌曲，而是一首惊心动魄的战歌，它唱出在乌云满天、惊涛拍岸的黄河激流中，船工们万众一心同狂风巨浪顽强搏斗，经过千辛万苦终于到达胜利的彼岸，这时出现了一段舒展、开阔的歌声，表现出在艰难的斗争中看见了胜利的曙光，充满了必胜的信念，然后又回到紧张搏斗的尾声，正如冼星海同志自己说的“象征斗争的不断性”。这体现了作者在创作上的思想深度。

《黄河颂》是一首男中音独唱曲，由三个乐段组成。乐章的开始是一个音域宽广、气息深长的音乐主题，它显示出黄河的雄伟气魄，然后开始四三拍子的第一乐段，叙述着黄河源远流长、曲折婉转来象征中华民族的历史悠久幅员辽阔；第二乐章以“啊！黄河！”开始进入一个热情澎湃的篇章，象征着我们民族的伟大、坚强和光荣的革命传统。当第二次唱出“啊！黄河！”时，这是一个激情的甩腔，音乐更加热情昂扬，表现出中华民族的英雄气概，巨人般地站起来，不怕牺牲、不畏强暴的斗争精神；这时音乐推进到了一个高潮，以第三个“啊！黄河！”进入到第三乐段。这是一个四四拍子，气息宽广，像黄河一样，一泻千里、浩瀚无比的篇章，这是一个气势雄伟的结束部，表现出人民犹如巍巍昆仑屹立在世界的东方。

《黄水谣》是一首“民谣体”的歌曲，“民谣体”是指一些流传民间带诉说性的民歌，而《黄水谣》则是一首新型的民谣体歌曲。它描绘黄河两岸沃土千里，千百年来勤劳的人民在黄河两岸劳动、生活；它借黄河水的日夜奔流，倾诉中国人民所遭受的深重苦难，在敌寇的铁蹄践踏下，人民群众悲愤填胸，燃烧起阶级仇、民族恨的怒火，发出了悲愤有力的控诉。《黄水谣》的曲调写得十分成功，它深厚宽大，把作者对劳动生活的热爱，对祖国大地的深情都尽情地歌唱出来。主部的音乐是波浪起伏型的，显示出黄河奔腾叫啸的威力，象征着中国人民处在革命战争的严酷考验中，人们的思想感情犹如黄河波涛一样汹涌起伏、沸腾激荡。主部的第二乐段，曲调亲切、明朗，在我们面前展现出一幅人们勤劳生活的画面来，表现得深切动人。接着音乐转入由低沉而逐步推向悲愤的控诉，这是一个四四拍子的副部乐段，表现了敌寇入侵的铁蹄践踏了祖国的大好河山，敌占区人民处在水深火热之中。这乐段结束在两个连续的四度下行，感人甚深。《黄水谣》最后是主部的再现，深沉地诉说着这空前的灾难。

《保卫黄河》是一首进行曲体的轮唱曲，它以活跃的、生气勃勃的战斗精神构成它的音调特征。艺术形象非常鲜明、生动、有力，表现我们祖国的英雄儿女斗志昂扬地奔赴战场，不论是在抗日的前线，在敌人后方，在万山丛中，在青纱帐里，四面八方都掀起了民族解放斗争的巨浪，犹如黄河怒涛在咆哮，后浪推前浪，此起彼伏，越来越高涨。《保卫黄河》是用轮唱来写的。这是一种群众性的合

唱方法，同时也是一种很有艺术效果的表现方法。在二部轮唱之后，接着是三部、四部轮唱，并穿插以“龙格龙”的装饰性乐句，增强了生动活跃的气氛，表现出革命武装在斗争中发展壮大，革命队伍千军万马势不可挡，像黄河滚滚洪流，把侵略者淹没在人民战争的汪洋大海之中。

《怒吼吧！黄河》是整部大合唱的终曲，它给予大合唱的主题思想以总的更高更深的概括。终曲的歌词十分精炼、深刻，艺术概括力达到一个高度，它发出了强大无比的战斗的号召，觉醒的中国人民已经团结成了一个无比坚强的整体，他要联合全世界革命人民，向法西斯侵略者发起总的攻击，战斗的警号震天动地。《怒吼吧！黄河》的音乐有着非常宽广的幅度，每个乐段也都极为精炼，音乐形象深刻有力，当气势磅礴的序唱过后，呈现出一个深沉、坚忍不拔的乐段：“啊——五千年的民族，苦难真不少，铁蹄下的民众，苦痛受不了。”这音调使我们体验到：中华民族的苦难历程就像它的历史一样深远，正因为如此，中国人民的解放战争也就更艰巨，严酷的考验使我们锻炼得无比坚强。“你听，你听”：长城内外，大河上下，燃遍了战斗的烽火。这时，音乐达到一个激越无比的高潮：“啊，黄河！”这与《黄河颂》的赞颂音调相呼应，但，它变成以排山倒海之势，雷霆万钧之力，掀起了怒吼的巨浪，把音乐推进到尾声——这是一个同音重复的乐句，并且反复五遍，一遍比一遍加快、加强、再加快、再加强，达到一个战鼓轰鸣，号声震天，激流澎湃，不可阻挡的高潮。正是“倒海翻江卷巨澜。奔腾急，万马战犹酣”。

在《黄河大合唱》八个乐章中，还有三个乐章上面没有谈到：第三章，音乐诗朗诵《黄河之水天上来》，第五章男声对唱、重唱《河边对口曲》和第六章女声独唱《黄河怨》。这三章在全部作品中是不可缺少的有机组成部分。《黄河之水天上来》是一个新颖的尝试和创造，朗诵诗写得很有气魄，它与《黄河颂》的深刻内容构成了“黄河史诗”，音乐以三弦为主要乐器的交响篇章。关于这，星海同志写道：“三弦的调子里，除了黄河的波浪澎湃以外，还有两个曲调的蕴藏：一个是《满江红》，另一个是《义勇军进行曲》。”《河边对口曲》是朴素的民歌风格曲，描写两个遭受敌人逼迫，离乡背井的老百姓在黄河边上相遇互诉衷情，终于一同踏上了战斗的道路。《黄河怨》是一首曲调简朴、感情深厚的女声独唱，表现一个遭受敌人蹂躏的妇女，她失去了丈夫和孩子，满怀阶级仇恨，民族恨，对敌人的残暴兽行发出了强烈的控诉，滴滴血泪汇入了滚滚的黄河怒涛。

第十四章　说唱音乐

第一节　说唱音乐的形成和发展

说唱音乐是中国民族声乐领域的瑰宝之一，它有着悠久的历史和优良的传统。说唱音乐的历史渊源可以上溯到战国荀子所写的《成相篇》。荀子就是荀况，他是战国时期(公元前313～前238)的思想家，晚年家居楚国兰陵，对楚国以及当时各国的政治情况非常不满。他的《成相篇》是采用劳动时的说唱形式来宣唱他的政治主张的。“相”字有两种说法，一说是由舂米工具发展成的一种击节乐器；也有人说“相”是一种乐曲形式。例如，清代的俞樾在其所写的《诸子平议》中说：“盖古人于劳役之事，必有歌讴以相劝勉。”又说：“其乐曲即谓之‘相’。”“成相”的“成”字，是表示请成此歌的意思。《成相篇》的结构很像后来说唱文学的结构，可以说是后世弹词、鼓词之祖。现在凤阳花鼓的格调和荀子本篇很相似，显然是从《成相篇》演变而来。

汉代乐府诗歌中《陌上桑》、《孔雀东南飞》等叙事诗歌，就是一种早期的说唱音乐形式。在四川成都天回镇出土的东汉墓中发现的“说书俑”，其形象和过去上海浦东说书的演唱形式很相似：“一只手拿着鼓槌，腋下夹着个鼓，表演时连敲带唱。”

以上这些例子，都说明中国的说唱艺术是有相当悠久的历史的。但是，说唱音乐作为一种艺术形式正式形成，则是在唐朝。

早在隋代，民间已流行着一种说唱艺术形式——“说话”。“说话”就是讲故事的意思。

到了唐代，“说话”这种说唱形式在民间已经很盛行了。“说话”的一个支流，叫做“小说”。这种形式在说唱时，用银字笙或银字觱篥伴奏，所以又称“银字儿”。这时期，和“说话”同样盛行的，还有一种说唱艺术，叫做“转变”，转变的底本，叫做“变文”。“变文”产生于初唐，开始是讲唱佛经的。在唐代的佛教寺院中，由僧人用挂图解说佛经教义。佛经的“经”是“正常”(即“正文”)，“变”是指“变异”。“变文”就是宣传佛经的解说词。和尚讲经时，主讲和尚坐在中间，旁边有帮唱的，有奏乐的。在讲经时，吸收一些民间传说做辅助，使世俗群众更加理解佛经。这种活动叫做“俗讲”。俗讲时的挂图，叫做“变相”，解说词叫做“变文”

“变文”里吸收的民间故事，开始是较少量的。后来逐渐增多，喧宾夺主，大有离经叛教之势。后来为寺院的民间艺人所采用，成为民间的说唱艺术。

到宋代，说唱艺术的发展达到高峰，出现了很多种说唱艺术形式，例如：唱赚，鼓子词，覆赚，渔鼓，涯词，陶真，诸宫调等。

“唱赚”是宋代说唱艺术形式之一。

“鼓子词”也是宋代说唱艺术的一种，以同一词调演唱多遍，或间以说明，用来叙事写景。因演唱时用鼓伴奏，因而得名。

“覆赚”是唱赚的一种。是用鼓、笛、拍板合奏叫做“鼓板”的曲艺。“覆赚”虽然流行时间不长，但对于金元诸宫调以及后世的说唱艺术影响很大，它的发展在于把不同的曲牌联在一起构成唱段。

“渔鼓”原来叫“道情”，是宋代说唱艺术的一种。唐代道情发展到南宋时，开始用渔鼓(打击乐器)和“简板”作为伴奏乐器。因此，道情又改称为渔鼓。

"涯词"又叫"崖词",是宋代民间说唱艺术的一种。涯词为有说有唱的形式,内容和"说话"相似,可能因文辞典雅,所以更受城镇中的"子弟"所喜爱。

"陶真"也叫"淘真",是宋代民间说唱艺术的一种。南宋《西湖老人繁盛录》记述当时临安说唱艺术的情况时说:"唱涯词,指引子弟,所陶真尽是村人。"说明淘真这种说唱艺术在农村是很流行的。

"诸宫调"是北宋时兴起于民间的一种说唱艺术。因为这种艺术形式是集合若干套不同宫调的不同曲子轮递歌唱,所以叫诸宫调。诸宫调的演唱方式,早期是用鼓、板、笛等伴奏,后改用琵琶或筝等弦索乐器。诸宫调中包括"说"和"唱",但以"唱"为主。每段曲词唱完以后,有较短的说白,以便另起宫调接唱下曲。每段曲词有:单个曲牌的"只曲";一个曲牌的双叠加尾声;属于同一宫调的几个曲牌连缀,并加尾声而成的套曲。

到了元代,诸宫调逐渐衰落。但它的曲调对北杂剧的形成却起了重要的作用。宋代流传下来的道情等说唱形式仍在流行,同时出现了一些新的说唱形式,例如:"驭说"、"词话"、"货郎儿"等。

"驭说"是元代民间流行的一种说唱形式。这种说唱形式有说有唱,唱的部分是一种节奏较密的说唱类型的曲调。

"词话"是元代说唱艺术的一种。元代初期就已盛行。词话这种艺术有说有唱,篇幅有长有短,唱词以七字句、十字句的"诗赞体"为主。

"货郎儿"是元代很盛行的一种说唱艺术。这种说唱形式可能在宋代已经出现。这种形式起源于民间的叫卖声。货郎是指当时来往于城镇之间的挑担小贩。这种小贩挑着担子,手里摇动着蛇皮鼓或敲着小锣,嘴里吆喝着物品的名称。后来所唱的腔调越来越丰富,不断加工定型,而发展成一种说唱形式。其所唱曲子则称做"货郎儿"、"货郎太平歌"、"货郎转调歌"等。

到了明代,出现了"弹词"和"鼓词"等说唱艺术。弹词形成于明代中叶,流行于江浙一带,北方也有流传。弹词是从元代的"词话"发展而来的,流行于北方。

到了清代,除了宋代的"陶真"、"渔鼓",元代的"词话",明代的"弹词"仍在流行外,还出现了一些新的说唱形式,例如:"子弟书"、"岔曲"等。

"子弟书"是由"鼓词"派生出来的,是清代乾隆年间(1762～1795 年)满族八旗子弟所创,所以也叫做"八旗子弟书"或"清音子弟书"。所谓"八旗",是指清代满族统治军政合一的组织。"子弟书"的曲词以七言为主。子弟书的音乐,分"东城调"和"西城调"两种。"东城调"的曲调类似高腔,常用于表示慷慨激昂的情绪。"西城调"的曲调和昆曲相似,常用于表示低回婉转、缠绵悱恻的情绪。"子弟书"兴盛不长,但对后来的京韵大鼓、梅花大鼓、东北大鼓、梨花大鼓等曲种都有影响。这些曲种的一些曲目多来自"子弟书"或由它改编而成。

"岔曲"产生于清乾隆年间,相传其曲调是由高腔剧中的"脆白"演变而成,所以叫做"脆唱"。在满族士兵中,有个名叫小岔的唱得最好,因此"脆唱"又改称为"岔曲"。岔曲在流传中与民歌、小曲相结合,就形成另一种曲种——单弦牌子曲。岔曲在单弦牌子曲中是一个重要的组成部分。

鸦片战争以后,新兴的说唱艺术形式,如雨后春笋,发展很快,不仅品种繁多,流派纷呈;而且唱腔丰富,唱技精湛。在清末明初时期,南方曲种如苏州弹词在上海的兴起,北方曲种如京韵大鼓的诞生,单弦成为北京说唱艺术中生命力最强的曲种,以及从农村流入城市的曲种,如梨花大鼓、河南坠子等,都说明城市说唱艺术更加成熟,更加普及。

中国说唱艺术产生于民间,盛行于民间,是劳动人民亲自培育、悉心扶持起来的,是和人民群众同呼吸、共命运的。它体现着中国人民在各个不同历史时期的思想品质、道德观念,以及对艺术的欣赏习惯、美学观点等。中国说唱艺术从它成熟的那天起,就具有反映现实、表现现实的进步的、战

斗的光荣传统。唐代说唱艺术中的《张议潮变文》和《张淮深变文》反映了这两位叔侄关系的唐末将领战退侵略西北边境的吐蕃兵马的英雄事迹，热情讴歌了历史上著名的“沙洲起义”，充分表现了沙洲人民对祖国的向往和忠心。金代章宗时期(1190～1208)董解元(“解元”是当时对读书人的泛称)所创作的《西厢记诸宫调》，首次在张生和崔莺莺的爱情故事中赋予了反封建的主题思想，是长期流传于民间的人民愿望的体现。这个作品所赋予的积极的社会意义，使《西厢记诸宫调》成为中国说唱艺术史上不朽的名作。元代说唱艺术中“散曲”(金元时代流行的时调小唱)作者刘时中所写的《北正宫・端正好・上高监司》两篇套曲，深刻地揭示了当时人民处于水深火热中的苦难生活。清代嘉庆十九年(1814 年)，无锡评曲演唱了农民抗议“地主豪绅要填塞显应桥洞，截断太湖水源”的写实曲目《显应桥》，有力地声援了农民的抗争活动。

20 世纪 20 年代以前，中国人民把说唱艺术作为表达自己的愿望和自我教育的工具。到 1921 年，中国共产党诞生后，说唱艺术受到党的直接关怀和悉心扶持，创作和演唱活动蓬勃发展，达到了一个愈加成熟和更为兴旺发达的阶段。据 1930 年由彭德怀率领的红三军团政治部创办的《红军日报》记载，仅在 6 期报刊上就发表过 20 篇说唱作品，其中用《四川调》形式演唱的《革命伤心记》描述了我国第一次革命胜利和失败的过程，控诉了蒋介石背叛革命、屠杀人民的罪行，刻画了共产党人的光辉形象，是一篇唱词长达 80 多段、有着高度思想性和完美艺术性的优秀的说唱艺术佳作。当时党的领导人之一——瞿秋白，非常重视说唱艺术的创作，他不仅为别人修改作品，而且自己还写过很多说唱艺术作品，其中较有影响的如《东洋人出兵》、《十月革命调》、《上海打仗景致》、《可恶的日本》、《英雄巧计献上海》、《送郎参军》、《红军打胜仗》、《消灭白狗子》等。这个时期，说唱艺术的演唱活动在红军和革命根据地也是很活跃的。有的民间艺人参加到革命说唱艺术的行列。如传唱于冈山地区的以“永欣小鼓”形式演唱的《打倒军阀列强》、《闹暴动》等。有的说唱演员甚至献出了自己的生命。例如广东东江独立师的女战士李素娇，以其精湛的演技，多次战胜了敌人，完成夺堡的任务。她在一次演唱《白军士兵出路歌》时遇难。抗日战争和解放时期在党领导的抗日根据地和各解放区，革命说唱艺术说唱范围广泛而深入，形式品种繁多，而且产生了较高水平的说唱艺术作家、演唱家和具有较高影响的作品。例如小说家、说唱艺术作家赵树理(1906～1970)所写的鼓词《战斗与生产劳动相结合——一等英雄庞如林》，西河大鼓说唱家王尊三(1892～1968)的代表作《保卫大武汉》和《皖南事变》等，陕北说书演唱家韩起祥(1908～1940)参见陕甘宁边区的文协说书组后，在新文艺工作者的帮助下，自编自演了近五百个新唱本，并且对说书的音乐伴奏进行了改革，增强了艺术感染力，使这位盲人演员成为这一时期革命说唱艺术家的典范。在大后方和敌占区，有不少说唱艺术作家、说唱艺人和敌人进行了英勇的斗争。例如老舍(1899～1966)写下了一大批革命艺术作品，向后方群众宣传抗日救国，歌颂抗日将士的英雄业绩，揭露日本军国主义侵略者和国民党反动派的丑恶嘴脸，当时有一些说唱艺人，如山药蛋(富少舫)、小地梨(董长禄)等，在重庆冒着危险，积极上演老舍的进步作品。在这些具有代表性的人物的影响下，众多的大后方和敌占区的说唱艺人纷纷投入革命行列，使说唱艺术得到了繁荣和发展。

随着说唱艺术的繁荣，作为说唱艺术重要组成部分的说唱音乐也有很大发展。特别是现代段子创腔时，根据唱词内容，其曲调都有不同程度的发展和突破。如张非作曲的大鼓风格的《晋察冀小姑娘》、建国后赵开生作曲的苏州弹词《蝶恋花・答李淑一》，骆玉笙演唱的京韵大鼓《长征》和雷振邦、温中甲、雷蕾作曲的《重整河山待后生》等，在全国各地流传，深受广大群众的喜爱。

中国说唱艺术虽有着悠久的历史和光荣传统，但我们也应该看到，因为它长期处于封建社会，不可避免地会蒙上一些尘垢，以致精华糟粕糅成一器。有些说唱形式，如“宣卷”、“道情”、“说善书”(湖北大鼓的原名)等，在形成时期，都曾为皇帝的《圣谕广训》进行过宣传或为宗教进行过教义宣

传，散布过唯心主义和悲观情绪，有些说唱作品，如从明代编的《雍熙乐府》中所辑出的讲唱唐明皇和杨贵妃爱情故事的《天宝遗事诸宫调》的佚曲，其中就有很多低级趣味的色情描写。因此，我们在欣赏说唱音乐时，一定要分清薰莸，有所取舍。

少数民族的说唱艺术在中国说唱艺术发展史中，也占有重要地位。根据1988年中国艺术研究院曲艺研究所《中国现代曲艺艺术种表》的统计，我国少数民族说唱艺术有58个曲种，其中如流行于蒙古的“好来宝”、流行于东北三省的朝鲜族“伽揶琴弹唱”、流行于贵州省的布依族“布依弹唱”、流行于广西壮族自治区和贵州的侗族聚居地带的侗族“琵琶歌”、流行于云南省的白族“大本曲”、流行于新疆维吾尔自治区的回族“曲子联唱”、流行于西藏自治区的藏族“喇嘛玛尼”等，都是历史悠久并且在少数民族地区有较大影响的曲种。这些兄弟民族的说唱艺人中，有些还为革命作出了贡献。例如1935年冬天，红军经过贵州龙胜时，侗族民间说唱艺人石戒福，自愿加入红军队伍，冒着生命危险，自编自演了琵琶歌《长征歌》，向群众进行了说唱宣传。

第二节 说唱音乐的分类

据《中国大百科全书·戏曲艺术卷》统计，中国的曲艺品种(包括相声、快板及少数民族的曲艺形式)有345个。这浩如烟海的曲种，根据其演唱的特点，大致可分为以下七大类：

一、大鼓类

演员用鼓和一面大鼓敲打节奏。例如京韵大鼓、梅花大鼓、西河大鼓、胶东大鼓、湖北大鼓、长沙大鼓、广西大鼓等。

二、弹词类

表演者大多都是1～3人，有说有唱，乐器大多数以三弦、琵琶或月琴为主，自弹自唱。例如苏州弹词、扬州弹词、四明南词、长沙弹词、桂林弹词、绍兴平湖调等。

三、渔鼓(道情)类

表演者用渔鼓和筒板作为伴奏乐器。例如河北渔鼓、陕北道情、江西道情、湖北渔鼓、四川竹琴、河南坠子等。

四、琴书类

演唱形式活泼多样。有一人独唱的，也有多人群唱的。有站着唱的，也有坐着唱的，主要伴奏乐器是扬琴，所以叫做“琴书”。例如山东琴书、徐州琴书、常德丝弦、云南扬琴、四川扬琴等。

五、牌子曲类

这一类包括许多曲种，凡是直接吸引民歌小调或间接从戏曲里吸收曲牌连成一个套曲的曲种的，都可归入这一类。例如单弦、大调曲子、四川清音、湖南丝弦、广西文场等。流行在北方的牌子曲多以三弦为主，流行在南方的牌子曲则多以扬琴、琵琶、二胡为主。

六、杂曲类

这一类和牌子曲类的曲种有共同点，即都是从民歌小曲和戏曲而来的曲牌。区别是：杂曲类的

曲种，即使具有几个曲牌，但在一个唱段中，也不把几个曲牌连成套曲，而只是用一两个基本曲调反复演唱。例如浙江莲花落、湖北太平年、山东四平调、天津时调、湖北小曲、榆林小曲等。

七、走唱类

这一类的特点，是带有歌舞色彩的流动性表演。演员边走边唱，并有大动作的走场，所以叫“走唱”。例如：安徽的《凤阳花鼓》，湖北的《三棒鼓》，四川的《车灯》、《盘子》，东北的《二人转》等。

除上述有唱的七类外，在整个曲艺艺术中，还有只说不唱的：快书、相声、评书三类。有的人把这三类统称为“板诵类”。例如《天津快板》、《山东快书》、《四川金钱板》、《广西南宁春锣》等。这些曲种没有曲调，只有节奏变化，常用板子或小锣等打击乐器做伴奏。

说唱音乐根据其体制，可以分为以下三类：

一、单曲体

单曲体就是以一个基本曲调反复演唱。单曲体的基本曲调多半来自民歌小曲，内容以写景、抒情、歌唱人物故事的短小段子见长。例如湖北小曲用“走马四平”曲调唱的《看铁牛》、河南大调曲调用“码头”唱《拷红》等。

二、板式变化体

板式变化体的曲种，是以一个曲调为基本，通过拍子、节奏、速度和曲调的扩展、紧缩等手法，而演化成一系列的板式。如京韵大鼓、梅花大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、北京琴书等。

三、曲牌联套曲

曲牌联套曲就是把本曲种的若干曲牌组合在一个唱段中演唱，如单弦。

第三节　说唱音乐的基本特征

在评弹艺人中流传过这样几句话：“现身中之说法，戏所以宜观也；说法中之现身，书所以宜听也。”这几句话表明了戏曲和说唱这两种艺术门类的原则区分，即戏曲是看的，说唱是听的，那么，说唱音乐的基本特征有哪些呢？

一、说唱是叙述、模拟和抒情的结合

(1)所谓叙述，就是表述，属于演员的第三人称的描述。

(2)所谓模拟，就是指演员进入角色，成为故事里的人物。这一点虽然与戏曲的特征有共同之处，但说唱艺术比较灵活，在同一个曲目里，演员可以时而进入角色，也可以时而退出角色，成为第三人称。演员不仅可以模仿一个角色，也可以模拟不同的角色。

(3)所谓抒情，就是指在篇幅不大、故事紧凑、人物比较集中的曲目中，用第三人称或第一人称描写景物或表达情绪。

二、说唱是音乐和语言的结合

说唱音乐和戏曲音乐一样，要求在唱腔和语言的结合中，做到“依字行腔”、“字正腔圆”，注意语言四声等。

三、说唱是说白和唱腔的结合

说唱音乐虽然有抒情的地方，但它不同于戏曲，可以有成套唱腔表现人物的内心情绪。说唱音乐是一种叙事性的体裁。它的特点之一，是说白和唱腔的结合，这二种在结合时有多种方式。例如：

(1)半唱半说或唱中夹说。这种组合方式常在叙述故事时使用。

(2)似唱似说。常用于描写紧张、愉快或激动的情景。这种唱腔强调语言的节奏，但缺乏抒情性。使之达到高潮时，速度较快。

(3)以唱为主。这种唱腔的歌唱性较强，常用于故事情节尚未展开时、速度较慢的叙述段落，这类唱腔曲调优美、情感丰富，善于表达内心的复杂情绪。

四、说唱是文学、音乐和表演的结合

说唱和戏曲艺术一样，首先要求有一个完整的“曲本”。戏曲界说“剧本为一剧之本”。曲艺界说“曲本为一曲之本”。所以文学曲本是前提，离开曲本，音乐和表演就无从谈起了。但是，在强调曲本的重要性的同时，又要明确这种提法并不意味着曲本可以取代一切。有了好曲本，唱腔设计、音乐伴奏和演员的表演艺术都要很好配合，才能算是优秀、完整的作品。说唱这方面的特征和戏曲是共同的。

说唱音乐的唱词，基本上可以分为“乐曲系”和“师赞系”两大类。“乐曲系”就是曲牌联套体形式。各个曲牌的唱词是按各种曲牌规定的句式、字数和辙韵格式填词，句子是长短句。“师赞系”是从唐代的俗讲逐渐演化而来，多以七言的上下句为主，后来发展出十字句形式。师赞系也是板式变化体形式。

第四节　四川清音

四川清音原名“唱月琴”，又名“唱琵琶”，是在明清小曲基础上吸收南北各地的小曲和民歌，经四川清音艺人的创造而发展起来的。

清末，川江沿岸大中城市畸形繁荣，农民大量涌入，为生活所迫的清音玩友纷纷入城下海，以卖艺为生，出现了大量职业班社，统称为“海潮班”。1931 年重庆的清音艺人自发组织了“重庆市清音歌曲改进会”，至此，“清音”之名正式确定。

四川清音的唱腔属曲牌体，按习惯有“大调”和“小调”之分。大调多用来唱中长篇故事，共有 8 大调：[勾调]、[马头调]、[寄生调]、[荡调]、[背工调]、[越调]、[反西皮调]、[滩簧调]，有传统曲目 300 多个。

小调有两种，一种可单独用来唱短篇曲目，约 82 支；一种只能插在套曲中使用，约 37 支。

按曲牌运用的规律及结构点，四川清音曲牌分为三类：“单曲类”、“联曲类”、“板腔类”。

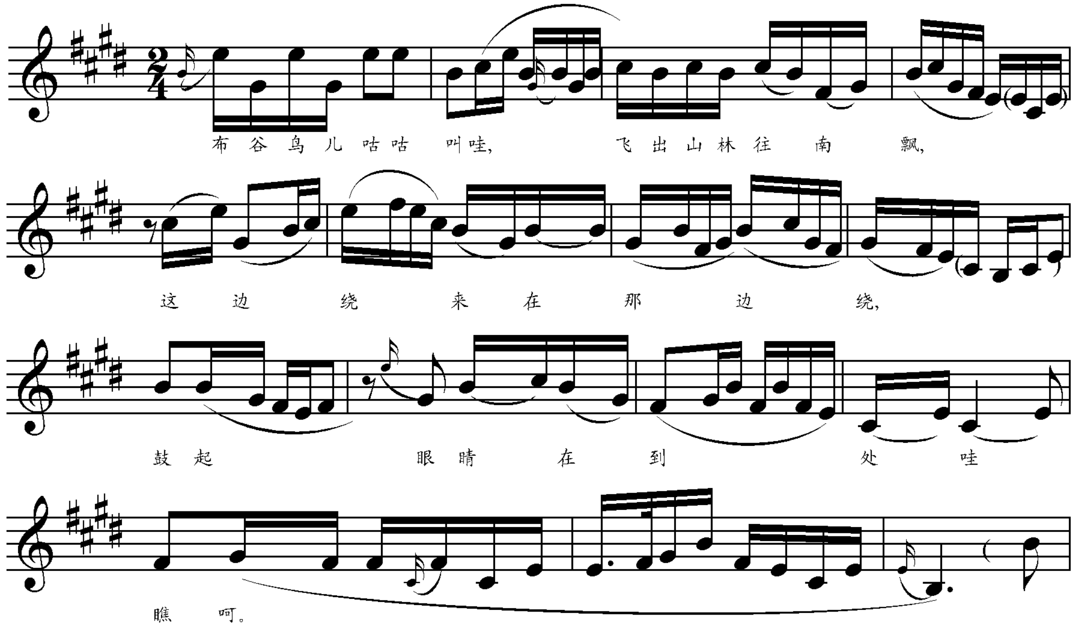
四川清音的伴奏乐器初以月琴为主，后以琵琶为主，另有二胡、中胡、中阮、檀板、竹节鼓等。演员一般自打鼓、板以掌握节奏。

四川清音的传统曲目很丰富，有《昭君出塞》、《尼姑下山》、《断桥》、《黛玉焚稿》、《放风筝》等，现代曲目有《布谷鸟儿咕咕叫》、《六月六》等。

布谷鸟儿咕咕叫

黄伯亭 词

李月秋 唱



（下略）

第五节 京韵大鼓

京韵大鼓，是大鼓中影响较广的曲种之一。京韵大鼓是清末的产物，原称京音大鼓，是从木板大鼓基础上发展起来的。原来的木板大鼓是河北省河间府的贫苦农民打板击鼓，农闲时在乡村庙会里说说唱唱，以此来求得微薄生活来源的一种艺术形式。

清末，木板大鼓艺人陆续进入天津、北京、保定等城市演出，因当时艺人说唱带有河间的土音——“怯味”，故又称“怯大鼓”。在天津演出时得到了一定发展，又称为“卫调”。清末民初，正式定名为“京韵大鼓”。

京韵大鼓的词格，虽然似上下句式的诗体，但因它说唱性强，因而词格的变化更为灵活，但非散文，是有韵味、有规则的自由诗体，这点比苏州弹词更为灵活。

京韵大鼓的唱腔，是以上下句变化反复所组成。这变化之中，有其规律可循。有的腔调还定格取名，又有慢板、紧板、垛板之分，在整体布局上是采用平落结构。概括地说：京韵大鼓的唱腔有六腔、三板、起平落结构。

京韵大鼓演唱的内容，取材面广，有表现古代金戈铁马的战争题材，如《水浒传》、《三国演义》等；也有演唱柔情缠绵的爱情故事，如《长生殿》中唐明皇与杨贵妃、《红楼梦》中贾宝玉与林黛玉的爱情故事；还有描述山水情致、生活场景的，如《丑末寅初》、《百山图》等。20 世纪 50 年代起，创作了不少现代题材的曲目，如《黄继光》、《向秀丽》等，把传统艺术的美与今天时代的美结合起来，使京韵大鼓得到了新的发展。

京韵大鼓的唱腔音乐，不仅在中国普遍流传，现在也经常在国际舞台上演出。例如京韵大鼓表

演艺术家孙书筠，1984 年在美国访问演出，1985 年到加拿大多伦多大学东亚系讲学，向国外学者系统讲述了中国的鼓曲艺术，得到了很高的评价，使中国的鼓曲音乐在许多国家产生了影响。

《丑末寅初》

《丑末寅初》是京韵大鼓的传统曲目，属写景抒情散篇。写古代人在清晨四时前后的生活情景。这个段子共有九个小段。第一至第三小段，写黎明前后的自然风情：星星闪烁、明月西坠、金鸡报晓。第四至第九个小段，每段叙述了各种人的生活情景：渔翁、樵夫、农夫、学生、女子、牧童。这个段子虽然没有大的情绪转变，但在第九小段"吹的自在逍遥"的"遥"字后面的长拖腔，曲折绮丽，富有田园风味。
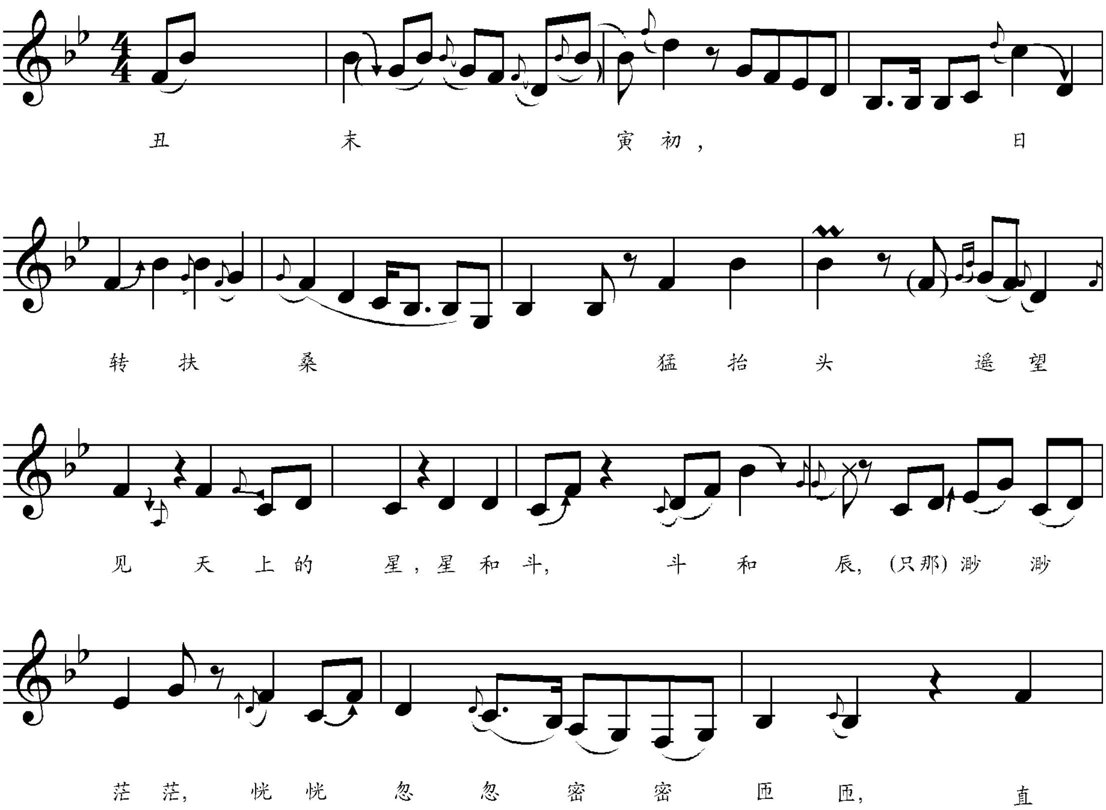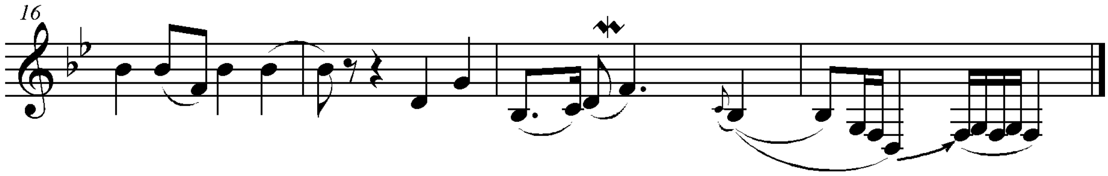


刘宝全

丑 末 寅 初

（京韵大鼓）

刘宝全 唱





（下略）

第六节　苏州弹词

被誉为“江湖明珠”的苏州弹词，它那柔软的吴语、优美的音乐，受到了广大听众的欢迎。现在不仅流传在江苏、浙江、上海等地，在全国也有着深远的影响。

苏州弹词的艺术形式，在清初已有一定规模。从清代乾隆年间的著名艺人王周氏起，经过历代弹词艺术家的发展，形成了众多的流派，成为广大听众所喜爱的一种曲艺形式。

弹词的演出形式灵活简便，较少受舞台、布景、道具、人数及空间与时间等条件的控制。演出时，可由一人自弹自唱，也可若干人一起同台说唱。一个演员在台上演出称为单档，二人同时演出称为双档，三人则称为三个档。20 世纪 50 年代初，还创造了多人同时演出，称为小组唱。苏州弹词的主要乐器是小三弦和琵琶，有时为了增强伴奏气氛，也可适当加用二胡、阮及小型打击乐器等。演员都兼奏乐器，自弹自唱。弹词唱腔，是由各种不同风格的流派唱腔所组成。这些不同流派风格的唱腔，习惯以演员即创腔者姓氏命名，如俞秀山创作创始的一种唱腔称为俞调，马如飞创始的一种唱腔称为马调……随后，又在某种流派唱腔基础上，根据演员本身条件，逐渐演化出不同风格的流派唱腔来。这样不断演化发展，使弹词流派唱腔越来越丰富，从而组成了多样的苏州弹词基本唱腔。

《情探·梨花落》

我们欣赏的这首《情探·梨花落》是中篇弹词《王魁负桂英》第四回《情探》中的一段唱腔。王魁负桂英的故事在民间早已广为流传，从宋代起就开始将此故事编为戏曲。中篇弹词《王魁负桂英》的唱腔是徐丽仙在著名弹词艺术家刘天韵的帮助下谱曲演唱的。《情探》这段唱腔是写桂英被王魁遗弃后，对王魁仍抱有幻想的心理。桂英是个善良懦弱的女子，出身于穷乡僻壤，对王魁是倾心无猜，虽然被抛弃，但也只有悲伤而无反抗能力。她怀念昔日情谊，对王魁抱有希望，冀求探寻到王魁是处于被迫，并有忏悔之意，自己则会原谅他的变异。唱腔的设计者抓住这一人物的性格特征和内心思绪，使谱唱的曲调柔软缠绵、曲折委婉、绮丽动人、扣人心弦。
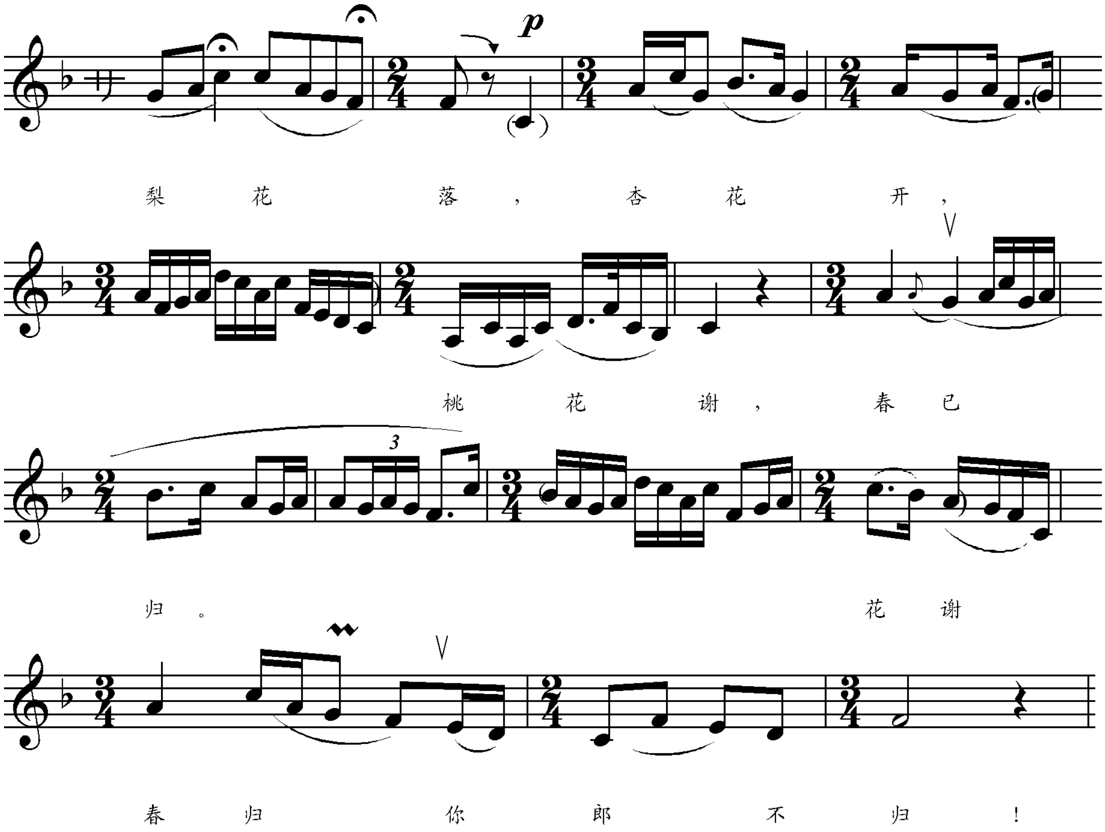


徐丽仙

情探·梨花落

《王魁负桂英》选曲

（白）自与郎君分别，官人啊！
（清唱起）

徐丽仙 演唱



（下略）

第七节 蒲松龄俚曲

一、蒲松龄

蒲松龄，字留仙，一字剑臣，别号柳泉，亦称柳泉居士。山东淄川县（今淄博市淄川区）人，是清代著名的文学家。

蒲松龄出身书香门第，聪慧博览，早年曾致力功名，但因屡试不第，终生厌恶。因家境所迫，曾应同乡友人邀请做过县令幕僚，洞悉并痛恨官场黑暗，愤而回乡。宁愿设帐授童蒙，决不登权贵之门，因而与下层百姓关系密切。遂将愤世嫉俗的满腔不平，尽付之于其文学巨著《聊斋志异》中，借



蒲松龄

鬼狐花妖写尽世间人情，揭露官场黑暗，痛斥官场舞弊，歌唱美好情感与追求爱情自由。忽人忽鬼，或狐或妖，天宫地狱，海岛仙山，聊聊数笔，写情状物，深刻感人，想象丰富，纵横驰骋，堪称神工鬼斧之妙笔。此著作不仅在国内影响深远，还被译成日、英、俄、法、捷克等国文字，具有世界影响。

蒲松龄才华横溢，著述甚多，给我们留下了伟大而丰富的文化遗产。除八卷《聊斋志异》外，据张元《柳泉蒲先生墓表》碑阴所镌，还有：文集四卷，诗集六卷，杂著《省身语录》、《怀刑录》、《历字文》、《日用俗字》、《家桑经》各一册，戏三出：《考词九转货郎儿》、《钟妹庆寿》、《闹馆》，通俗俚曲十四种：《墙头记》、《姑妇曲》、《慈悲曲》、《翻魇殃》、《寒森曲》、《琴瑟乐》、《蓬莱宴》、《俊夜叉》、《穷汉词》、《丑俊巴》（未完稿）、《快曲》、《禳妒咒》、《富贵神仙》（后变《磨难曲》）、《增补幸云曲》。可谓小说、诗、词、赋、杂著、应用文、戏曲、俚曲无所不有。这些作品从各个不同的角度向读者展示了他作为一个文学家多方面的艺术才能，及不同凡响的创作成就，这在世界文学史上是不多见的。

二、蒲松龄的俚曲

蒲松龄的短篇小说《聊斋志异》把中国的文言短篇小说创作推向了一个艺术高峰，在中外文学史上写下了光辉的一页，不愧为世界文学桂冠上的一颗明珠，可谓阳春白雪，令人倾倒；而蒲松龄的俚曲创作则是别出心裁，另有洞天：完美的艺术形象，生动的群众语言，浓厚的乡土气息，虽是下里巴人，却尤受人欢迎。



蒲松龄俚曲是蒲松龄利用通俗的民间演唱形式、丰富多彩的俗曲音调创作，并得到众多艺人、歌手在实践中反复修改，不断丰富，深受群众欢迎的一种声乐演唱艺术。

（一）小曲的兴盛与发展

元明以来，俗曲小唱在山东非常盛行，主要是大运河促进了南北交流，郯城码头、济宁、东平、临清等运河城镇，几乎都是小曲集散地。这无疑为山东曲艺的发展打下了雄厚的基础。

到了清代初叶，山东地方的俗曲小唱，明显地表现出明代小唱的延续性，并有突破性的发展。其分布情况是以贯通山东南北的大运河为经，在这条线上以运河码头城市济宁、临清和郯城码头等地为分布重点。以运河东西两翼地区为纬，得到广泛流传发展。即东以济南、章丘、淄川、博山等小曲盛行的地方为一翼，西以濒临黄河古道的鲁西南曹州（今菏泽地区），汇集运河小曲与中原俗曲为另一翼，构成了清代初期山东俗曲小唱的分布格局。

当时，山东俗曲小唱的发展特点是：此类演唱艺术在民间已有相当的影响，赢得了当时某些文化素养较高并精通音律的文人（包括蒲松龄在内）的参与，不仅创作出不少可供演唱的新作品，扩大了题材范围，同时在音乐方面也得到了明显的提高。首先是适应题材的扩大，不少地方小唱逐渐由单曲反复向联曲成套发展。其次是伴奏方面，由简单的琵琶或三弦，分别增加了扬琴、筝、笛、箫等乐器，从而大大增加了音乐性，提高了民间俗曲的艺术表现力，使之向更高阶段发展。

东面一翼，顺治康熙时期形成了一种新的说唱艺术形式——俚曲，当地也叫小曲，也就是蒲松龄俚曲。由蒲松龄创作的 14 种俚曲传世，在山东曲艺发展史上闪烁着光芒。西面一翼，则以曹州府的曹县、菏泽、郓城等县为重点，产生了新曲种“小曲子”，后来演变为扬琴，成为山东琴书的前身。

早期书目《白蛇传》等，共保留使用曲牌三百余支，成为新的诸宫调，也在山东曲艺发展史上产生了重大影响。同时在运河城市济宁则有岭调、平调小曲兴起，临清小唱汇集形成时调，向北传入京师。而郯城码头一带的五大调(玲玲调、大寄生草、满江红等)早已广泛流传。运河城市小曲仍然保留着抒情的单曲演唱的传统特色，极个别的向联曲叙事发展。他的演出特别以活跃于城市中的多功能卖唱为主，而广大农村中的则是以自娱为主。这一时期，最具代表性的作品"蒲松龄俚曲"，在思想性与艺术性方面，都已达到相当高度，成为山东曲艺的瑰宝。

(二)蒲松龄的俚曲

明清时期是民间俗曲发展的一个高峰，不仅其数量浩如烟海，且风靡整个社会。这为蒲松龄俚曲的创作奠定了深厚的基础。蒲松龄的创作源泉来自民间，他对民间文艺有着特殊的热爱与兴趣。在他深入民间搜集故事的同时，由于深受入清以来普遍流行的俗曲小唱的影响，便以俚曲形式选用五十多个曲牌，填词联套，进行创作，写出了深受群众喜爱的通俗俚曲。

通俗俚曲是蒲松龄创作中一个重要的组成部分。他是采用淄川地方方言俚语，利用民间流传的时调曲牌形式写作的演唱作品，共 14 种。

1.思想内容

这 14 种俚曲按内容大体可分为现实生活题材和神话传说题材两类。

取材于现实生活的以改编聊斋故事的六篇为重点：

(1)《富贵神仙》后变为《磨难曲》，取材于《聊斋志异》中的《张鸿渐》，写书生张鸿渐为民请命，遭受迫害，最后长期斗争，父子双登科，一家团聚，作品具有一定的揭露意义。

(2)《姑妇曲》取材于《珊瑚》，主要是以家庭伦理为题材，批判恶婆，歌颂孝妇，树立了作者心中的贤妇形象。

(3)《慈悲曲》取材于《张诚》，同样是以家庭伦理为题批判后娘的恶毒，歌颂兄友弟悌。

(4)《翻魇殃》取材于《仇大娘》，写出嫁女儿为继母及异母兄弟打抱不平，重振家业。

(5)《寒森曲》取材于《商三官》，写豪强杀人，烈女为父报仇的故事。

(6)《禳妒咒》取材于《江城》，以批判妒妇为主题。

以下以神话传说为题材的有：

(7)《俊夜叉》，写赌徒回头自新的故事。

(8)《穷汉词》，写穷苦的农民在黑暗的封建统治下的苦难生活。

(9)《墙头记》，这是一部有深远影响的俚曲，讽刺了不孝儿子虐待老子，据说是蒲松龄有感于朋友王路瞻虐待父亲的传奇故事而改编。

(10)《蓬莱宴》，通过吴彩鸾和文萧恋爱的故事，写人间哀乐六七年，蓬莱御宴还为散的神仙思想。故事是神仙题材，又全以浪漫主义方法出之，是俚曲中受民间文学影响最深的一篇。

(11)《增补幸云曲》，是明朝正德皇帝嫖妓的传说，有一定的揭露意义。

(12)《快曲》是根据《三国演义》华容道关羽放走曹操的故事改编的，写张飞捉住曹操，射头饮酒为快的故事。情节全属虚构，反映了作者对传说中奸臣形象的憎恨。

(13)《丑俊巴》写猪八戒离开了天宫，在鬼门关遇见了潘金莲而害相思的故事。

(14)《琵琶乐》主题是写新婚夫妇洞房花烛，燕尔之乐，并希望早生贵子的心情。对于男女之情爱，有较为露骨的描写。

纵观 14 种俚曲的思想内容，主要可归为两大主题：

一是揭露贪官污吏的种种罪行，抨击封建吏治的黑暗腐朽，与此相对应的是大量表现了下层人

民的困苦生活，并热情讴歌了人民的反抗精神。如：《富贵神仙》、(《磨难曲》)、《寒森曲》、《增补幸云曲》等，其中《磨难曲》可作为这类作品的优秀代表。

二是热情关注百姓们的日常生活，以救世婆心、惩恶劝善，鞭笞或嘲笑社会上的种种丑恶现象，颂扬劳动人民的优秀品质，宣传伦理道德，表达了对美好生活的理想。如《墙头记》、《姑妇曲》、《慈悲曲》等。

2．曲牌

蒲松龄的俚曲共用了五十多支曲牌，有《耍孩儿》、《银纽丝》、《玉娥郎》、《叠段桥》、《跌落金钱》、《呀呀油》、《房四娘》、《憨头郎》、《哭皇天》、《黄莺儿》、《劈破玉》、《倒板桨》、《皂罗袍》、《桂枝香》、《还(怀)乡韵》、《陕西调》、《西调》、《西平歌》、《罗江怨》、《山坡羊》、《刮地风》、《西江月》、《清江引》、《香柳娘》、《楚江秋》、《鸳鸯锦》、《金纽丝》、《黄泥凋》、《十和解》、《螟曲(歌)》、《边关调》、《干荷叶》、《对玉环带清江引》、《采茶儿》、《满词(调)》、《闹五更》、《四朝元》、《梆子腔》、《收江南》、《太平年》、《浪涛沙》、《莲花落》、《园林好》、《一剪梅》、《沽美酒带太平令》、《鹧鸪天》、《棹歌》、《侥侥令》、《燕儿落带得胜令》以及没有牌名的许多《土腔杂调》。

目前，有曲牌记录的曲牌只有《耍孩儿》、《银纽丝》、《玉娥郎》、《叠断桥》(两首)、《跌落金钱》、《呀呀油》、《憨头郎》、《房四娘》、《哭皇天》、《黄莺儿》11 首。

俚曲中的曲牌具有雅俗共赏、文野并存的特点。它有流传古老的唐宋曲子，又有异样新鲜的时兴小曲；许多曲牌虽也源于南北曲，但到清时，大部分已被俗化，流传在民间，为百姓大众传唱。还有些曲牌则以双重性身份出现，如《罗江怨》，它在民间曲牌联套时，是民间曲调；但在于《清江引》连成带过曲时，它又变成南曲集曲的形式了。其他如《清江引》、《黄莺儿》、《香柳娘》、《桂枝儿》等也具有这种双重性。因此说，俚曲不仅雅俗共赏，而且又文野并存，当将这些绚丽多姿的南北腔调讲故事时他又显现出融吟诵、歌唱于一体，兼抒情、叙事于一身的说唱性特色。

以下蒲松龄俚曲的曲谱是音乐工作者据传承者演唱而记录的流传至今最具代表性的曲牌音乐。

《玉娥郎》

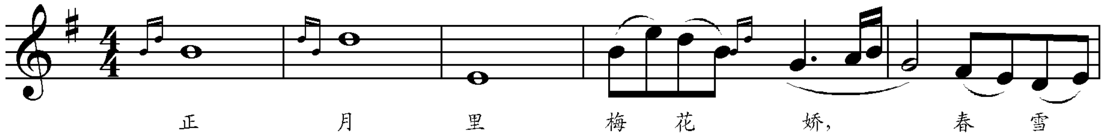
《玉娥郎》选自蒲松龄俚曲第十二回《闻唱思家》中的第一回。秀才张鸿渐和狐仙施舜华同居数年，由于鸿渐想家，狐仙先设幻想以试张的心思。《玉娥郎》是一只抒情性曲牌，由张鸿渐唱出一年四季风景景色，以表达他对家乡的留恋，对亲人的怀念。
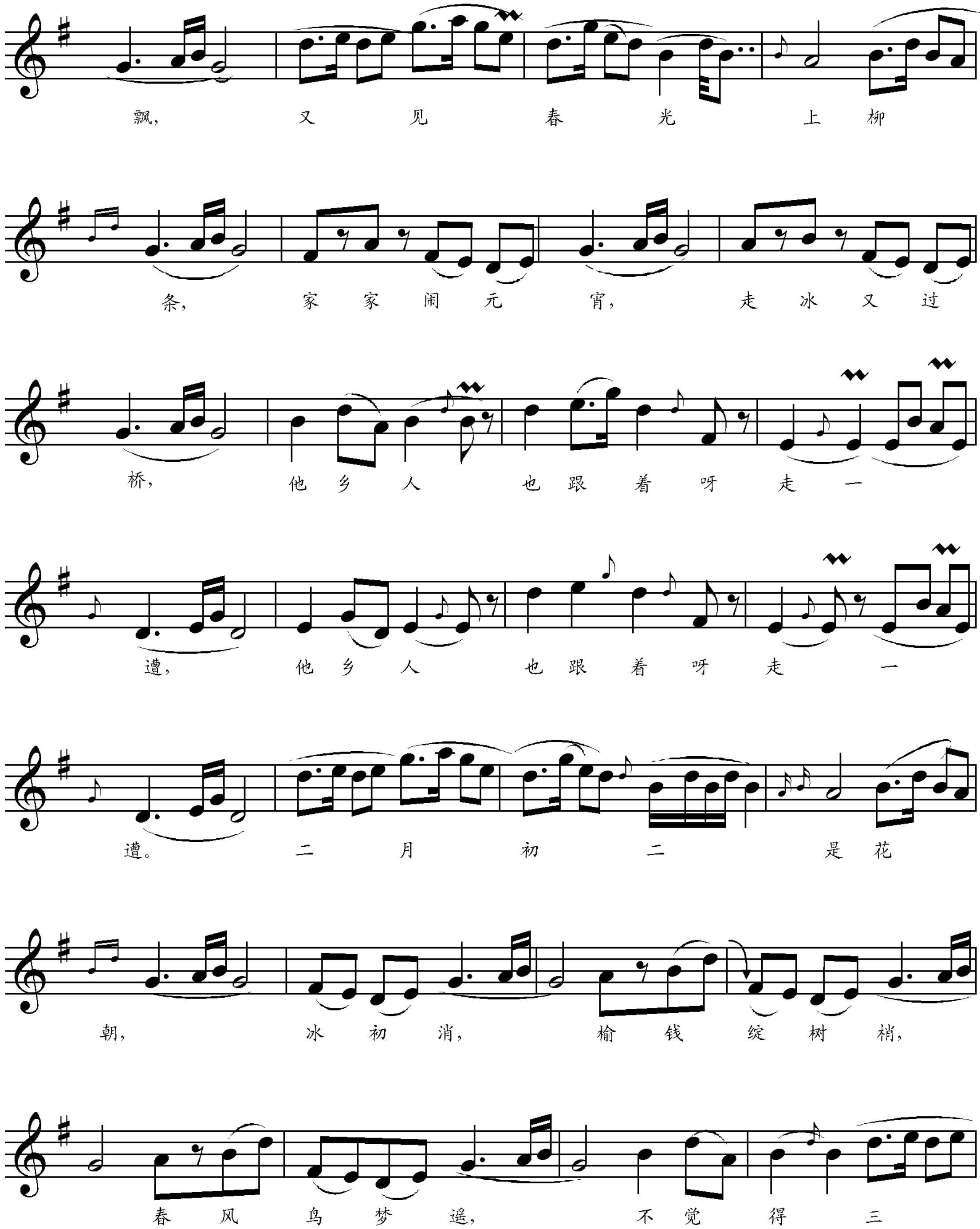
玉 娥 郎

(蒲松龄俚曲)

稍慢 怀念地

刘晓静 记谱




飘， 又 见 春 光 上 柳
条， 家 家 闹 元 宵， 走 冰 又 过
桥， 他 乡 人 也 跟 着 呀 走 一
遭， 他 乡 人 也 跟 着 呀 走 一
遭。 二 月 初 二 是花
朝， 冰 初 消， 榆 钱 绽 树 梢，
春 风 乌 梦 遥， 不 觉 得 三

（下略）

第十五章 戏曲音乐

第一节 戏曲艺术的形成与发展

我国戏曲艺术的形成，有着一段漫长的历史。远在汉代就有用舞蹈表演故事的“角抵戏”，南北朝以后，又出现许多带故事性的歌舞表演形式和节目。例如在北齐的“代面”、“踏摇娘”，唐代的“参军戏”和“拨头”等。到了宋代，随着城市和工商业的发展和繁荣，在城市中出现了前所未有的人民游艺场所——“勾栏”、“瓦舍”。有了这样的固定场所后，从农村陆续流入城市的业余巡回演出，便逐渐走向专业性的演出，并且使得各种技艺在相互影响和吸收下迅速发展和提高。北宋末期所演出的“宋杂剧”已是戏曲艺术初具规模的阶段。

到了南宋初年(12 世纪)，由于外族入侵，封建王朝腐败无能，广大劳动人民不堪重重剥削，城市的虚假繁荣掩饰不了尖锐的阶级矛盾和民族矛盾。人民的苦难和反对封建统治的斗争意识，也要求创造一种更能反映人民现实生活的综合性的艺术形式。在“宋杂剧”的直接影响下，从民间歌舞发展起来的“南宋戏文”(简称“南戏”或“戏文”，又称“温州杂剧”或“永嘉杂剧”)终于在浙江温州(当时我国最大的对外通商口之一)出现了。“南戏”的出现，标志着我国戏曲艺术的正式形成。

“南戏”在温州产生后，不久又传播到当时作为国家政治经济中心的都城临安，并得到很大的发展。当时在北方则盛行“金院本”。到了元代，在北方继宋、金杂剧而起的“元杂剧”是我国戏曲发展史上的第一个高峰。伟大的元杂剧作家关汉卿所写的《窦娥冤》和王实甫所写的《西厢记》等不朽名作，一直流传到今天。元杂剧形成并盛行于北方，同时也在南方演唱。但南方仍广泛流传着南戏，和元杂剧形成对立的局面。

到了元末(14 世纪中叶)，元杂剧由于内容脱离了人民和艺术形式的局限，逐渐走向衰落。继之而起的，是明代“传奇”。明代传奇是从南戏发展起来的，著名的作品很多，例如明代中叶汤显祖的《还魂记》。同一个传奇剧本可以用各种声腔演唱。当时最盛行的声腔，就是后世所称的“四大声腔”(海盐腔、余姚腔、昆山腔、弋阳腔)。昆山腔和弋阳腔在发展中有很大的革新创造，他们和清代中叶兴起的梆子腔、皮黄腔，以及近百年发展起来的新兴腔，经过不断的创新和变化，一直流传到今天。

八百多年来，戏曲艺术真实而生动地反映了各个时期的历史，写照了生活的各个侧面，特别是表达了劳动人民为争取自由幸福而与反动势力进行英勇斗争的可歌可泣的事迹，反映了人民为促进社会进步的不屈不挠的坚强斗志。这是戏曲音乐总的倾向，也是戏曲音乐长期以来深受广大人民喜爱的主要原因之一。但是，由于戏曲艺术产生并长期处于封建社会中，必然会受到统治者的支配和影响，从而夹杂了一些封建、迷信、色情和低级趣味的腐朽东西。因此，我们在欣赏戏曲艺术时，要善于鉴别其良莠，对那些糟粕，必须加以剔除。

第二节 戏曲音乐的来源与特点

戏曲是一种综合艺术，它包括剧本文学、表演、音乐和舞台美术等多种艺术形式。歌剧、舞剧等

也是综合艺术，但和戏曲不同。歌剧以歌唱为主，舞剧以舞蹈为主，他们所采用的主要表演手段比较单纯，而戏曲表演本身就综合了“唱、念、做、打(舞)”四种艺术手段，这种独特的表演艺术是由于吸收了汉唐以来的歌舞、百戏、说唱、武术、绘画、雕塑以及民间歌舞、杂耍等各种艺术形式发展起来的。

在音乐方面也是综合了古代的词曲音乐(如“唐宋词调”)、歌舞音乐(如“唐宋大曲”、“转踏”等)、说唱音乐(如“鼓子词”、“唱赚”和“诸宫调”等)以及民间歌曲发展而成的。例如早期的南戏和杂剧的音乐，一方面采取了民间的歌舞音乐作为素材，另一方面又继承和吸收了“唐宋词调”。又如昆山腔和弋阳腔的曲牌，有很多是从民歌发展而成的。

戏曲和其他综合艺术一样，在塑造形象、刻画人物性格和表达剧情开展等方面，是通过各种手段来共同完成的，因此，各种艺术手段既各展所长又相互制约。每种艺术手段在塑造形象的过程中，各有特殊作用，不可轻估。音乐在戏曲艺术中起什么作用呢？主要是抒发人物内心情绪和调节、统一舞台节奏。

戏曲音乐由三部分组成：

一、念白

念白有四种：第一种是“散白”。散白的特点是近似生活语言，但有一些艺术加工，较之日常说话更为夸张。例如京剧中的京白、昆剧中的苏白，以及其他地方剧种的方言白，都属于这一类。第二种是“韵白”。韵白的特点是对生活语言进行了更为复杂的艺术加工，比散白更为夸张。因而它距离生活语言较远，而更具歌唱性。但韵白和唱腔又有所区别，唱腔的曲调有固定音调，而韵白没有固定音高。第三种是“数板”。数板的特点是强调语言的节奏性，把相对自由的语言纳入固定的拍子(常见的是 2/4 拍和 1/4 拍)和规整的节奏中。第四种是“引子”。引子不是纯粹的念白，它是念和歌唱的混合体。所以，引子也可以列入唱腔的一部分。

二、器乐

戏曲器乐包括为唱腔伴奏的开头过门、句中过门、结尾过门，或由乐器单独演奏的场景音乐(开幕曲、间奏曲、闭幕曲等等)，以及为配合表演的身段动作和念白的配乐等。器乐演奏对调节和控制全局的节奏起着重要的作用。每出戏从开始到结束，场和场之间的转换、唱和唱之间的衔接，都需要器乐来为之引导和贯串。

三、唱腔

戏曲中演唱的曲调，叫做“唱腔”，是戏曲音乐的主要组成部分。除了极少数的武戏外，唱腔在每出戏中都占重要的地位。每个剧种都有自己独特的唱腔。比如京剧主要是由西皮和二黄两种声腔系统组成的。每种声腔又有各种不同的板式(如导板、散板、慢板、原板、快板等)。每个板式还由于“行当”不同，在曲调上也有所区别。行当是根据不同脚色(近现代称“角色”)的表演艺术特点而设的专业分工类型。京剧中有生、旦、净、丑四个总行当。生行又把中年和老年的男角色叫做“老生”，年轻的叫做“小生”，有武功的叫做“武生”；旦行又把中年妇女叫做“青衣”，活泼天真的女子叫“花旦”，年老的妇女叫“老旦”，粗豪的男子叫做“净”(花脸)等。这些不同脚色的唱腔，音乐风格是统一的，但也有很明显的差异。

我国戏曲剧种十分丰富，据不完全统计，有四百多种。众多的剧种按音乐的体制可分为“曲牌联套体”(或称联曲体)和“板式变化体”(或称板腔体)两类。

板式变化体唱腔的特点，是以一个曲调为基础，通过拍子、节奏、速度和曲调的扩展、紧缩、模仿等变化发展，而演化成一系列的板式。例如京剧中(无论西皮或二黄)就是以原板为基础，然后派生出慢板、快板、散板等各种板式。这些板式中拍子、节奏和速度的变化、创造，实际是生活节奏在戏曲音乐语言中的高度概括。比如在现实生活中，人们复杂的内心情绪，就要求用迂回曲折、婉转舒缓的曲调来抒发，因而在板式变化体唱腔中就将可塑性较大的基本曲调(例如京剧的原板、豫剧的二八板、河北梆子的二六板、蒲剧的二性、滇剧梆子腔的二流等)加以装饰扩展，丰富了它的歌唱性，并把唱腔速度放慢，而创造了善于描绘人物内心世界的“慢板”。又如当人们心情是焦灼、急切、紧张、愤慨或与对方争辩时，语言是急促的，声调变化虽然不大，但脉搏跳动很剧烈，这种生活节奏在板式变化体唱腔中被提炼成节奏明快、强劲短促、带有朗诵性质的“快板”。再如拍子自由的散板类唱腔，则是来自人们由于激动不安、心潮翻滚的情绪而产生的摇曳、多变的生活节奏。

曲牌联套体唱腔的特点，使全剧由若干具有独立性的曲牌组合而成。

第三节　川　剧

川剧是戏曲古老剧种之一，历史传统悠久。

古代戏曲的四大声腔于明清之际形成后，在清代中叶随各种渠道先后传入四川。之后，这些声腔逐渐改用四川方言演唱，并吸收四川民间音乐，如田秧山歌等音调，又加上四川戏灯，并用特有的川剧锣鼓伴奏，形成了集五种腔于一身、具有浓厚四川地方风格的川剧。在川剧的五种腔中，最有特色的是高腔，其拥有的剧目约占全川剧剧目的70%左右；其次是弹戏(川梆子)和胡琴戏(皮黄戏)；昆腔戏和灯戏较少。

川剧高腔由弋阳腔演变而来。它保留了弋阳腔的不用丝竹乐仅用打击乐伴奏和采取人声帮腔的特点，唱、帮、打相结合，其帮腔具有独特的表现作用，除用以反复，强调领唱者的唱腔、加强舞台气氛的渲染外，还表达剧中人的心理活动，唱出潜台词，运用自如，非常具有特色。

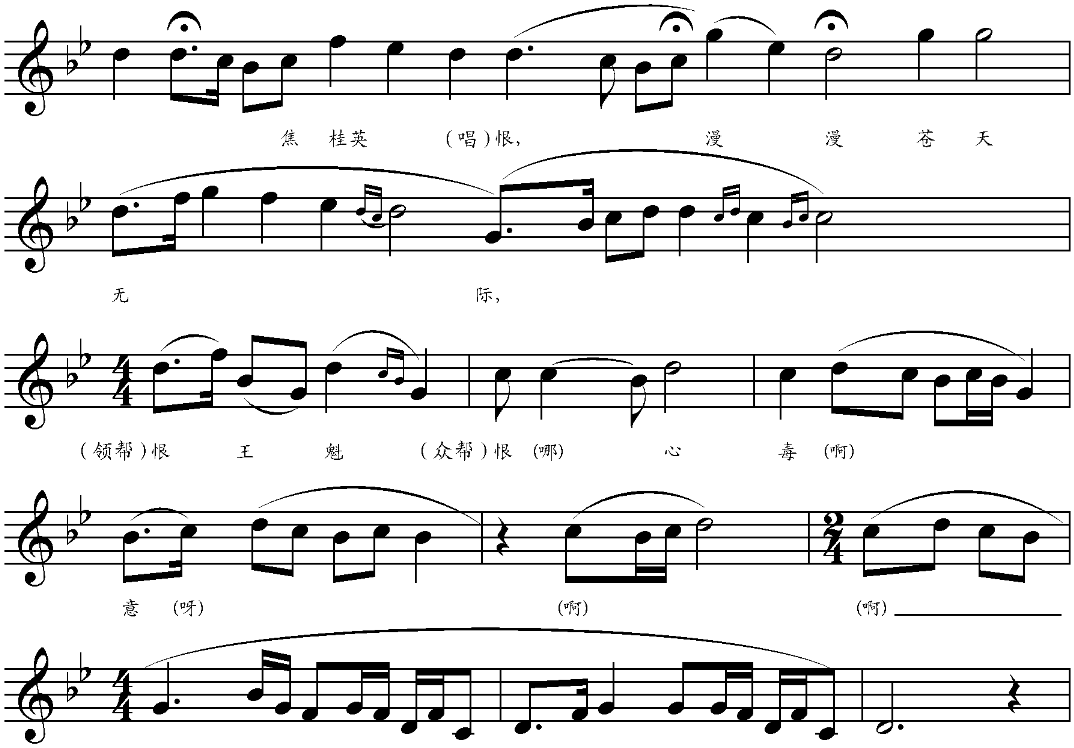
川剧高腔音乐属于曲牌连缀体，共拥有约500支曲牌，常用的有近200支。每支曲牌一般由帮腔和唱腔组成，结构可分成三部分：起腔部分、中间部分、结尾部分。

高腔传统大幕戏《焚香记》，由席明真、李明彰根据重庆市川剧院演出本整理。其剧情为：

宋代，王魁病卧长街，被焦桂英相救，二人一见钟情，并在海神庙焚香立誓，结为夫妻。王魁进京应试，桂英送至海神庙，两人再次盟誓：“男不重婚，女不再嫁。”后王魁高中，竟招赘相府，休弃桂英。桂英悲痛欲绝，到海神庙哭诉冤情，怒打海神，自缢庙中。桂英鬼魂追至相府，以情探之。王魁反语相讽，乃至以死相胁。桂英怒极，终将王魁活捉。

全局共10场，其中《打神》、《惊变》常作折戏演出，是1959年中国川剧团出访东欧时演出的剧目之一。

焚香记·打神



（下略）

第四节　京　剧

京剧是流行于全国各地的、为广大观众所喜闻乐见的戏曲剧种。基本唱腔是西皮、二黄两种腔调。

西皮是由梆子腔于明末从陕西经湖北襄阳传到武汉后形成的。

二黄的源流，诸说不一。但从实际音乐研究比较，二黄脱胎于江西宜黄腔之说，似较可靠。

二黄传到安徽后，形成徽调，于清乾隆年间进京。徽调并流于湖北与西皮合流，形成汉调。于清道光年间进京。



梅兰芳

徽调和汉调在北京吸收昆曲、梆子诸腔之长，从而形成早期京剧。

京剧是板式变化体唱腔发展的最完备、最有典型意义的剧种，在国内外都有较为深远的影响。1935 年，京剧艺术大师梅兰芳在莫斯科的演出，对德国著名戏剧家布莱希特建立“布莱希特体系”有极大启发；1985 年 2 月，京剧《凤还巢》被美国夏威夷的大学生用英语在檀香山肯尼迪剧院演出后，受到当地各界人士和报刊的称赞，评论说“这是在美国艺术宝库中增加了一颗灿烂夺目的明珠”；美国旧金山林肯大学还增设了中国戏剧系，开设了舞台表演、京剧音乐、青衣花脸唱腔及身段课。

《捉放曹(宿店)》
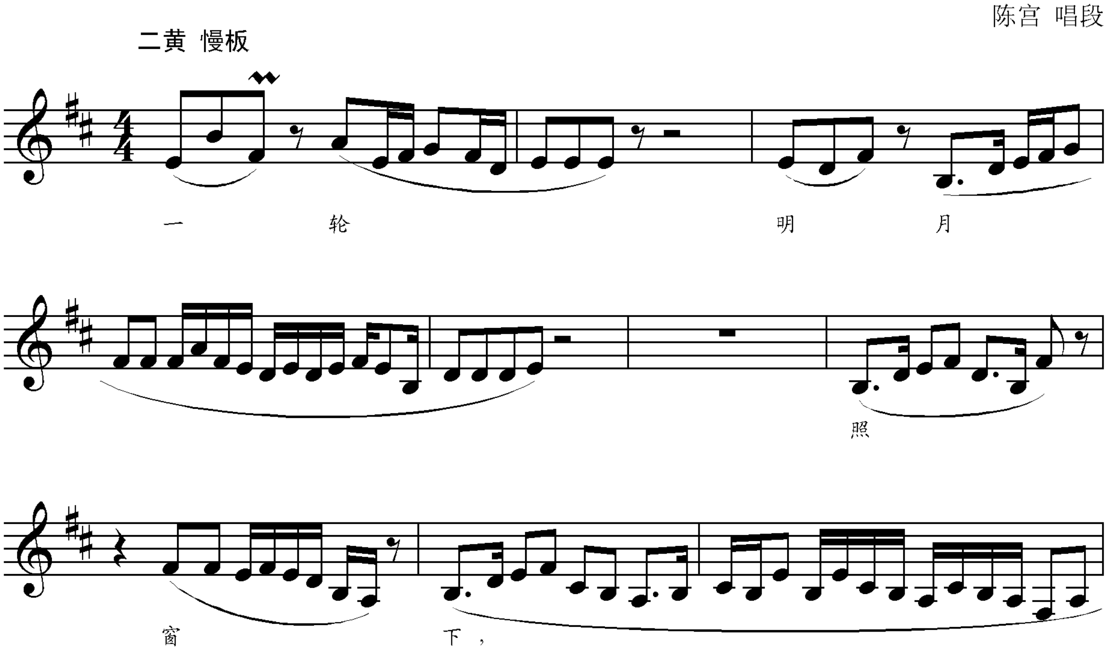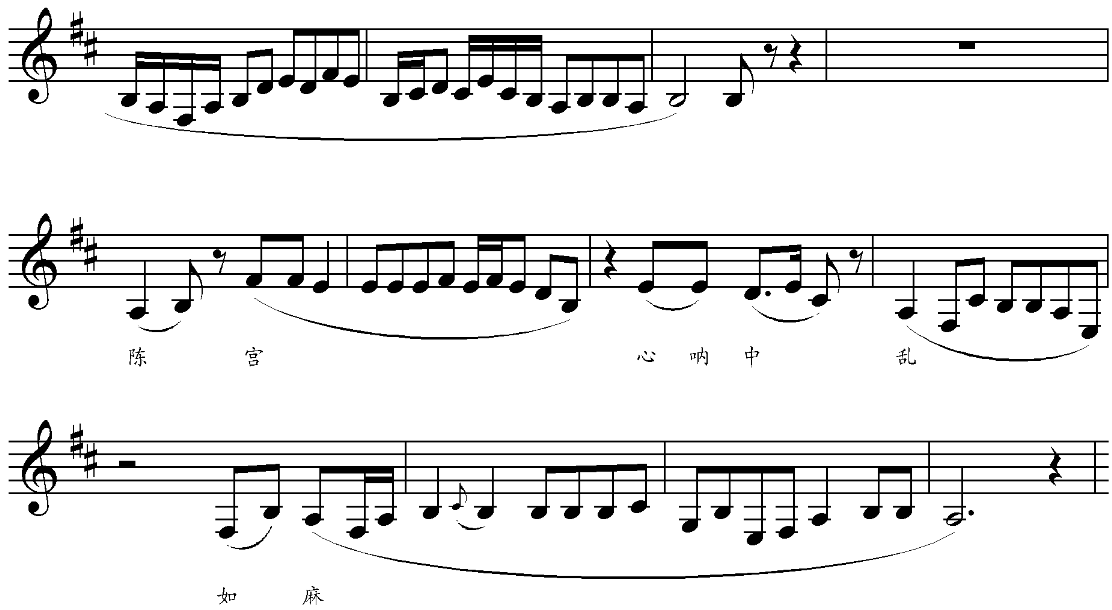


《捉放曹(宿店)》是京剧传统剧目,又名“捉放宿店”、“中牟县”、“陈宫计”。故事写曹操谋刺董卓未成,逃至中牟县,被官吏捕获。县令陈宫经曹操解说竟弃官与曹操同逃。途遇曹父老友吕伯奢,邀至家中款待。吕到街上打酒,曹为人多疑,听到吕家似宰猪的磨刀声,误以为要杀他,遂把剑杀死吕全家人。陈宫曾劝阻,而曹不听。两人只得逃离吕家。途中遇吕打酒归来,曹为不留后患,又把吕伯奢杀死。陈对曹极为不满,夜宿客店时,趁曹熟睡,留诗弃曹而去。此剧是京剧老生谭派创始人谭鑫培的代表剧目之一。余叔岩在谭腔的基础上,有所发展。余派风格后又由杨宝森继承。此剧中两段主要唱腔之一的“宿店”一段二黄唱腔是陈宫在夜宿客店时,悔恨自己弃官随曹逃离的反思,这段唱腔较好地塑造了优柔寡断的陈宫的人物形象。京剧中的二黄唱腔,深沉凝重,常用来表现沉思、感叹、回忆等情绪。这里所介绍的《捉放曹》中的“宿店”是典型的二黄唱腔。从慢板到原板,表现了陈宫悔恨心情逐渐增加。最后六句散板,描述了陈宫思想矛盾的转变的过程。陈宫在极度气愤之下,本想把曹操杀死,但又马上意识到此举不可,最后决定留诗弃曹而逃。

捉放曹 (宿店)

(京剧)

陈宫 唱段





（下略）

第五节　昆　曲

昆曲最早是流行在江苏省昆山一带的南戏清唱腔调，故亦称“昆山腔”（昆腔）。昆曲搬上舞台后，又称“昆腔戏”（昆戏）。清代中叶开始称“昆剧”，建国后正式定名为“昆剧”。元代至正（1341～1368）经昆山音乐家顾坚的改进和演唱，促进了这个腔调的发展。到了明代初叶，才有昆山腔这个称谓。在嘉靖隆庆（1522～1572）年间，流寓于江苏太仓的魏良辅（字尚泉，江西省豫章——今江西省南昌市人）是一位熟悉南北曲，很有造诣的戏曲音乐家，认为当时的南曲唱腔“平直无意致”，就会同善唱南北曲的张野塘，洞箫名手张梅谷，著名笛师谢林泉以及门下弟子张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎等人，在昆山腔原有的基础上，吸收海盐腔、余姚腔、弋阳腔的优点，并融合北曲在演唱上的成就，对旧昆山腔进行了革新，使新腔具有温柔婉转的特点，被称为“水磨腔”。

嘉靖中叶后，明代戏曲作家梁辰鱼（字伯龙）（约1519～1591）得到魏良辅的传授，并和当时的音乐家郑恩笠、唐小虞、陈棋泉（梅泉）等人，继续进行改革，把他所写的传奇《浣纱记》用昆曲搬上舞台，大获成功。明万历（1573～1620）以后，昆曲流传到江苏、浙江、北京等全国各地，盛极一时。

《林冲夜奔》

昆曲唱腔有两类：北曲、南曲。北曲是七声调式，曲调中有较多的大跳音程，具有激越高亢的风格。南曲是五声调式，曲调迂回连绵，具有曲折委婉、优美抒情的特点。

《林冲夜奔》简称《夜奔》，原是明代李开先《宝剑记》传奇中的一折(原名《投泊》)。这折戏只是表演林冲在沧州草科场杀高俅派遣的俩奸细后，带着小旋风柴进连夜向梁山奔逃的一个片断。这里所选的是林冲上场时所唱的《点绛唇》曲牌。



剧照
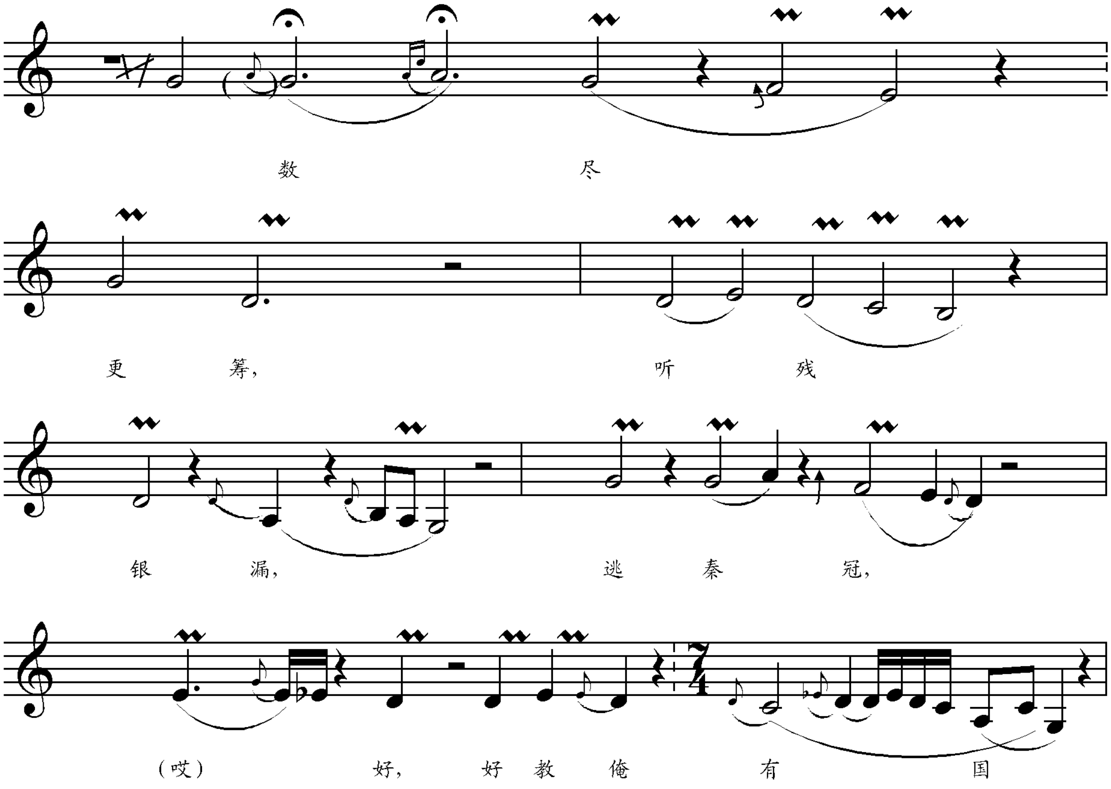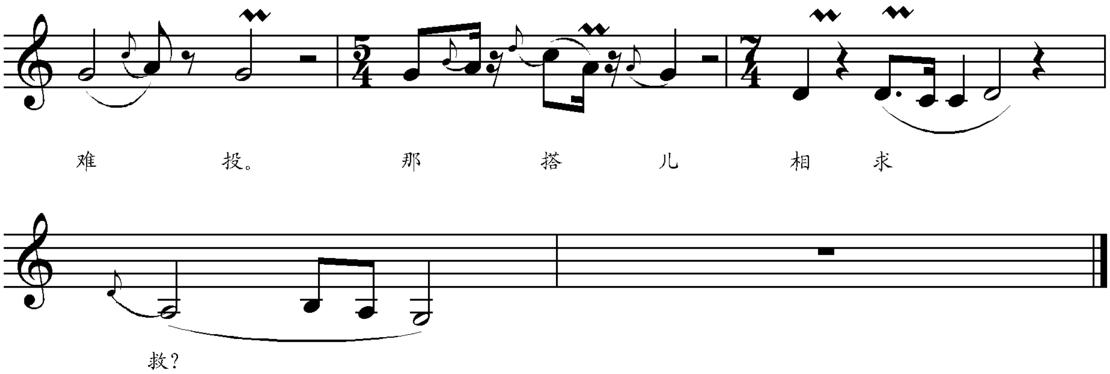


侯永奎

林冲夜奔

（昆剧）

侯永奎　唱





（下略）

第六节　越　剧

越剧是在浙江嵊县一带民间歌曲的基础上，吸收了说唱音乐和兄弟剧种的剧目、表演和唱腔发展起来的新兴剧种，已有70年的历史，属新兴腔。越剧唱腔是板式变化体，其艺术特点是善于抒情，以唱见长，曲调清悠婉转、优美动听。越剧虽然主要流行于我国南方，但是现在已成为国内外有较大影响的地方剧种。越剧《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《碧玉簪》、《情深》、《追鱼》、《柳毅传书》、《祥林嫂》等先后被搬上银幕，在国内外放映，中国越剧院多次出国访问演出，并赢得好评。

《楼台会》
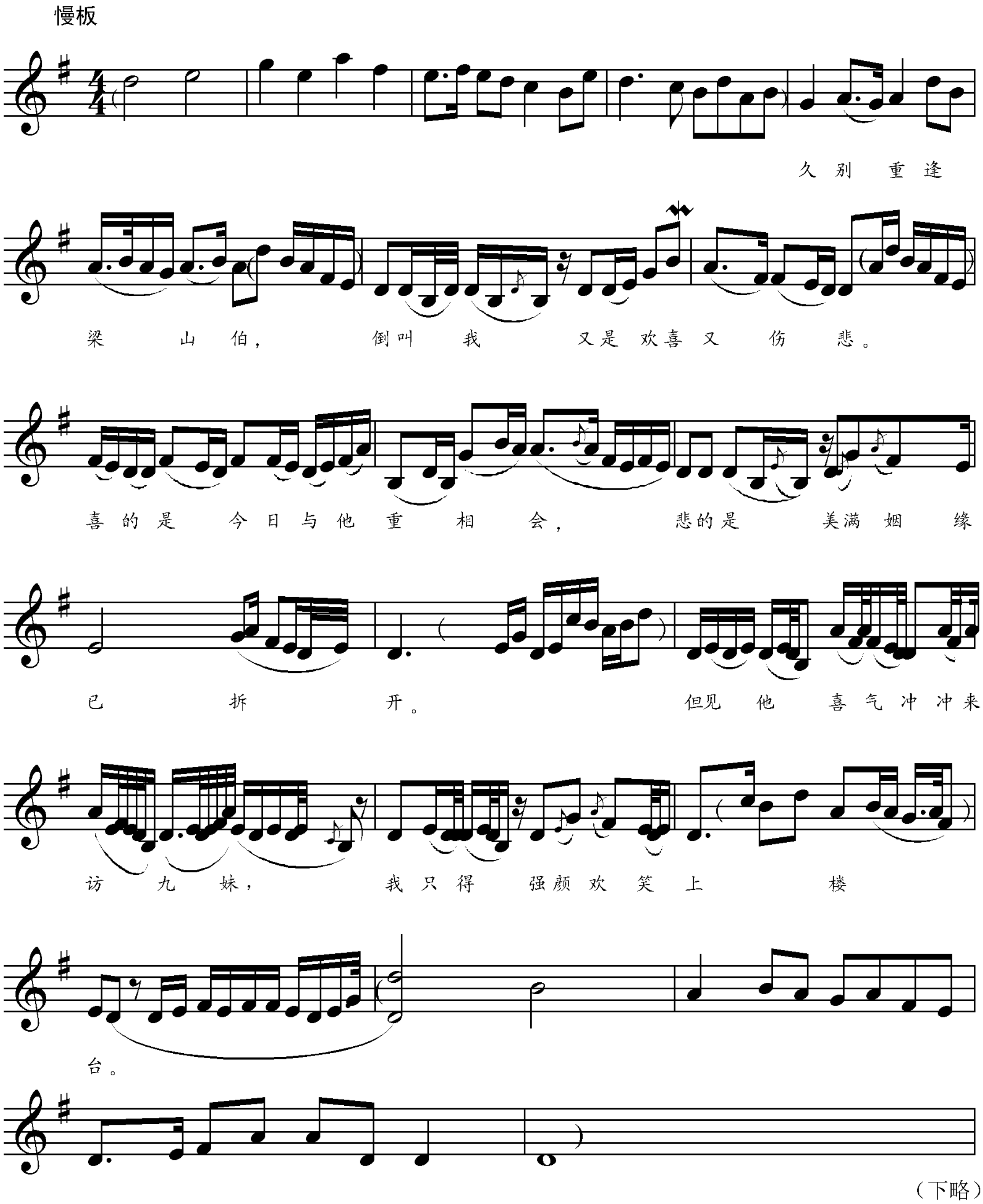


剧照

《楼台会》是越剧《梁山伯与祝英台》中的一折，1953年，此剧拍成彩色影片后，于1954荣获第八届卡罗维・法利国际电影节音乐片奖。在《楼台会》这场戏的唱腔中，我们欣赏到中国的戏曲音乐在表达剧中人物复杂心情时所采用的独特唱腔的细致变化手法。例如这场戏开始用合唱丝弦慢板，预示着梁祝爱情的悲剧性结局。当梁山伯来到祝家和英台见面后，梁山伯从来说亲的喜悦心情，到得知英台已许配马文才后的失望、气愤、控诉、悲痛至极的情绪变化，以及英台从控制着内心的痛苦、忍受着梁山伯的责备，到决心以死抗婚，都是用唱腔的板式变化、调性转换来完成的。

楼 台 会

越剧《梁山伯与祝英台》选段



第七节 吕 剧

吕剧是在山东琴书(坐腔扬琴)的基础上发展起来的新兴剧种。吕剧过去曾被称为“上装扬琴”或“扬琴戏”。清末,广饶县的琴书艺人时殿元(1863~1948 年)、谭秉伦、崔兴乐等,把《王小赶脚》改为化妆演唱,因为演出时,曾用驴形道具,故被称为“驴戏”,在临邑、济阳一带被称为“迷戏”,在胶东又称为“蹦蹦戏”。1950 年定名为“吕剧”。吕剧唱腔简朴平易、优美动听、极易上口。基本唱腔是“四平腔”和“二板”两种,有时也使用其他曲牌。

《李二嫂改嫁》



郎咸芬

吕剧《李二嫂改嫁》是山东省吕剧团于 1954 年演出的现代戏,由刘梅林、刘奇英、勒惠新、王昭生、张斌等根据同名小说改编而成。这个戏的故事梗概是:

1947 年,鲁中南解放区某村年轻寡妇李二嫂爱上了本村农民张小六,受旧习惯势力和婆婆的阻挠,在得到妇女主任等人的帮助后,李二嫂决心改嫁,与张小六结为终身伴侣。
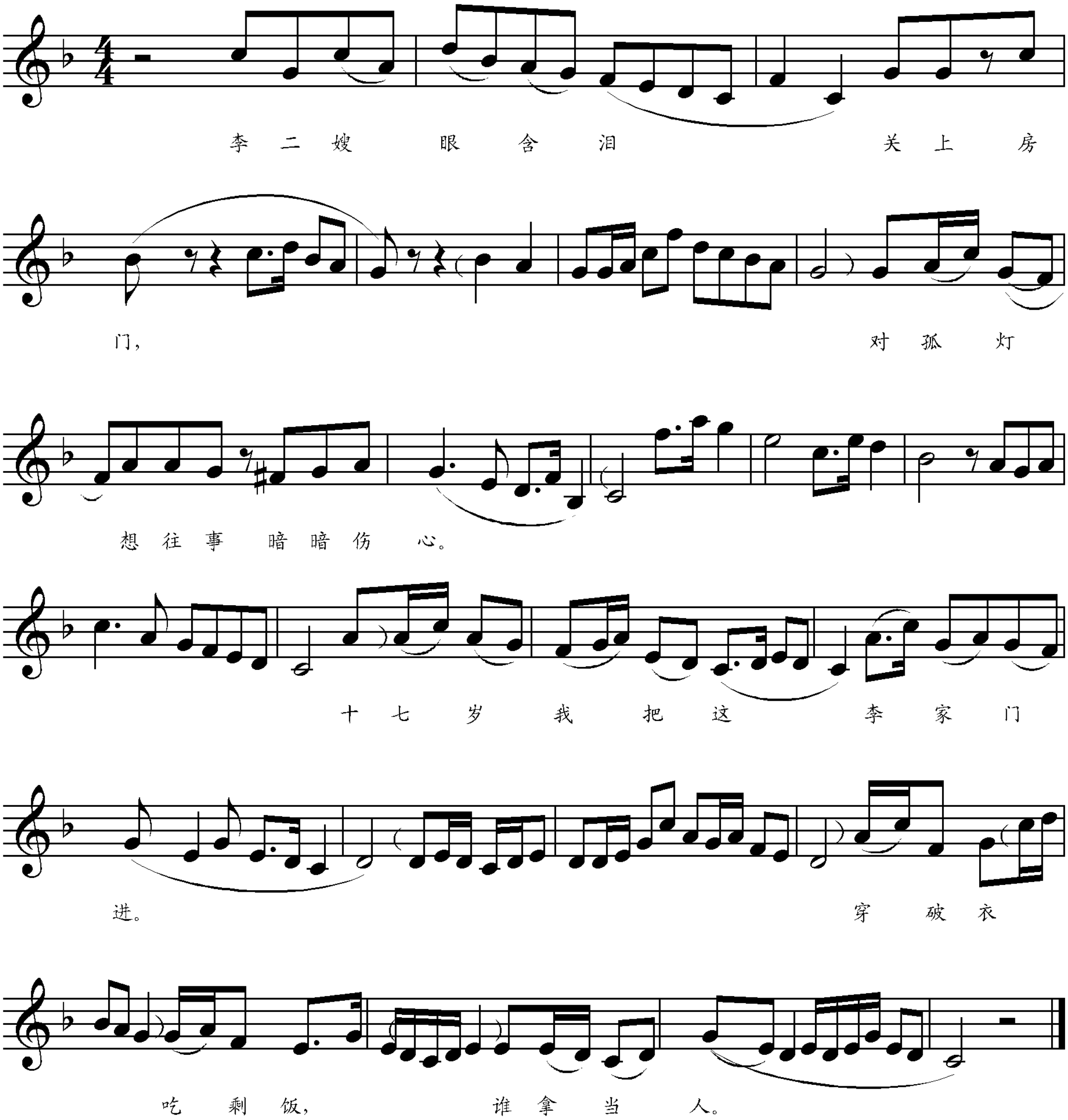
全剧以李二嫂改嫁为中心故事,描写了李二嫂备受折磨,孤苦伶仃的守寡生活,以及她为摆脱这种生活所作的斗争。深刻地揭示出旧社会给妇女的精神枷锁和新社会激发起的年轻寡妇对美好生活的向往。

李二嫂改嫁

（吕剧）

张 斌 编曲
郎咸芬 唱

四平腔 悲怨 激愤



（下略）

第十六章 舞剧音乐

第一节 舞剧及舞剧音乐

舞剧(Dance－Drama)是以舞蹈为主要表现手段,综合音乐、文学、美术等艺术形式来表现一定戏剧情节、塑造特定人物形象的舞台表演艺术。

舞剧在西方通称为芭蕾(Ballet),起源于文艺复兴时期的意大利,后传到法国,是在十六七世纪的意大利和法国宫廷中,以民间舞蹈为基础逐渐发展起来的。进入剧场以后,常穿插在歌剧和各种戏剧中。18世纪以后,芭蕾逐步与歌唱分离。至19世纪初,发展成为一种独立的艺术形式。

舞剧音乐是作曲家为各种类型的舞蹈所写的音乐。概括起来,主要的舞剧音乐包括芭蕾音乐、民族舞剧与现代舞剧所用的音乐。18世纪的欧洲古典芭蕾时期,芭蕾音乐的样式约分为四种类型,即:(1)古典舞曲。(2)性格舞曲。如由民间舞曲发展而成的表现民族性格特征的西班牙舞曲、玛祖卡舞曲等。(3)用以伴奏哑剧性表演的各种音乐及场景音乐。(4)舞剧序曲或前奏曲、幕间曲、终曲等。

19世纪初,芭蕾进入浪漫主义发展时期。在这一时期,作曲家们对芭蕾音乐作了种种改革,使音乐具有较完整的艺术构思,音乐与舞蹈的关系再也不是一种简单随意的伴和关系,音乐已开始和戏剧内容较紧密地结合起来,为戏剧内容服务。当时具有代表性的浪漫主义芭蕾音乐有法国作曲家亚当作的《吉赛尔》、德利勃作的《葛蓓莉亚》、《希尔薇亚》。此外,由器乐曲改编而成的芭蕾也已出现,如根据肖邦七首钢琴曲编成的《仙女们》;韦伯也将其钢琴曲《邀舞》用于他的歌剧音乐《自由射手》中作为芭蕾音乐。

19世纪末,柴科夫斯基创作的三部舞剧音乐《睡美人》、《天鹅湖》、《胡桃夹子》,对提高芭蕾音乐的艺术性作了重要贡献,成为具有划时代意义的作品。他在作品中引入交响音乐特征,将音乐与作品内容和舞台动作紧密结合在一起,尤其是主题发展变化手法的运用,很好地刻画了人物性格,加深了作品的戏剧性,使音乐成为芭蕾舞的"灵魂"。自此确立了音乐在芭蕾中的主导作用。

进入20世纪,舞剧获得很大发展,芭蕾舞基本上分为俄罗斯学派和法国学派。随着剧目的日益增多,芭蕾音乐也呈现出各种风格流派,斯特拉文斯基、拉威尔、法雅、德彪西、巴托克、普罗科菲耶夫等作曲家与福金、尼京斯基、马辛、巴兰钦等舞蹈家以及毕加索、米罗等美术家广泛合作,创作出一批重要的芭蕾音乐作品,如《火鸟》、《彼得鲁什卡》、《春之祭》、《达夫尼斯和赫洛亚》、《游戏》、《三角帽》、《木雕王子》等。

20世纪20年代以后,苏联式的舞剧继续循着俄国芭蕾的传统发展。与此同时,主张创新、不拘旧格的"现代芭蕾"崛起。而以美国著名舞蹈家邓肯为代表的一批现代舞蹈家则创立了与传统芭蕾相对立的"现代舞",以自由表现个人的真情实感。形形色色的现代主义音乐启发了舞蹈家的创作灵感,直接渗透到现代舞剧之中,极大地丰富了现代舞蹈的表现手法和形式。

舞剧艺术在我国起步较晚,仅40年代由我国舞蹈家吴晓邦创作了《虎爷》、《宝塔牌坊》等少量作品。新中国成立后,舞剧事业获得了较大的发展。1958年7月1日,北京舞蹈学校首次上演了

《天鹅湖》。1959年，新中国第一部芭蕾舞剧《鱼美人》诞生。以后，陆续涌现出《宝莲灯》、《小刀会》、《五朵红云》、《红色娘子军》、《白毛女》等数十部大型舞剧。近年来的舞剧创作，在戏剧结构、舞蹈语汇、音乐手法、美术设计等方面，都有所突破和创新，出现了根据中国文学名著改编的《魂》、《阿Q》、《林黛玉》、《雷雨》等新作，以及根据传统题材创作的《丝路花雨》、《奔月》、《文成公主》等较有影响的作品。

在未来的舞剧事业中，音乐作为“听得见”的舞蹈，舞蹈作为“看得到”的音乐，二者紧密结合，相得益彰，必将获得更大的发展。

第二节 舞剧音乐欣赏

《红色娘子军》

【作品介绍】

舞剧《红色娘子军》由吴祖强、杜鸣心、王燕樵、施万春、戴宏威作曲。中央芭蕾舞团根据梁信同名剧本改编。1964年在北京首演。剧情：十年内战时期，在海南岛椰林寨，贫苦农民家的女儿吴清华不堪忍受恶霸地主南霸天的残酷压迫，奋起反抗，冲出虎口。终因寡不敌众，重落魔掌，被打得昏死过去。后为红军干部洪常青和通讯员小庞所救。经指点，吴清华投奔红区，成为“红色娘子军”中的一名战士。在歼灭南贼匪帮的战斗中，她过早开枪，打乱了作战部署，使南贼得以逃脱。



吴祖强



杜鸣心
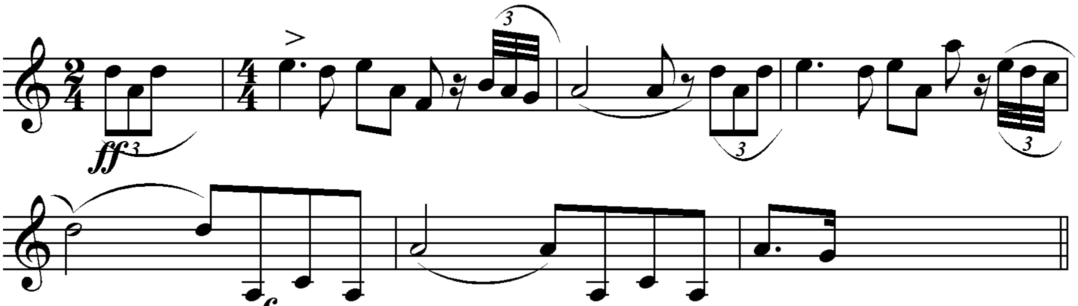


剧照
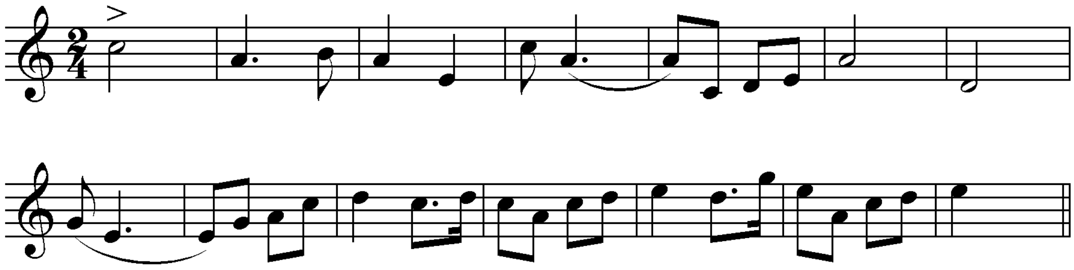
经过党的教育，她提高了觉悟。在阻击白匪进犯的战斗中，洪常青壮烈牺牲。吴清华同部队一起奋勇作战，消灭了南霸天，接任红色娘子军连党代表的职务，踏着先烈的血迹，阔步前进。

全剧共分六场。剧首有序曲和序幕，中间有过场。序幕：满腔仇恨，冲出虎口；第一场：常青指路，奔向红区；第二场：清华控诉，参加红军；第三场：里应外合，夜袭匪巢；第四场：党育英雄，军民一家；第五场：山口阻击，英勇杀敌；过场：排山倒海，乘胜追击；第六场：踏着先烈的血迹，前进！前进！
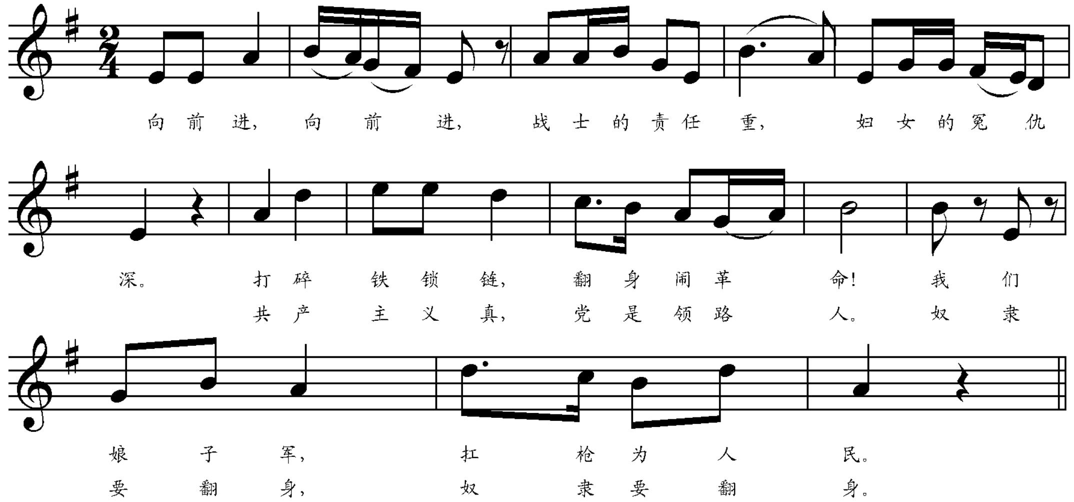
序幕中出现的吴清华主题性格鲜明，充满强烈的反抗精神，塑造出吴清华倔强、坚定的艺术形象：



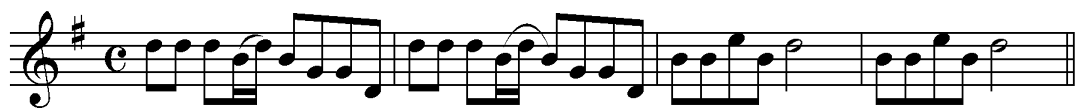
党代表洪常青的主题英姿勃勃，明亮有力：



以上两个主题作为全剧的主要的人物形象主题，随着剧情的展开而贯穿始终。第二场，军民欢庆红色娘子军连的诞生，女战士们的合唱《红色娘子军》嘹亮明快、坚定有力，鲜明地塑造出女战士们在党的领导下，飒爽英姿、苦练杀敌本领的英武形象：



第四场，女战士和炊事班的舞蹈音乐轻快明亮，幽默活泼，表现了战士们乐观向上、充满活力的精神面貌：



在音乐上，这部舞剧采取了海南民间音乐素材，运用交响性的发展手法，将人物性格和形象塑造得鲜明而富于戏剧性，在中国舞剧音乐创作上进行了有益的探索和创新，取得了一定的成功。

第十七章 器乐曲

本章所讲器乐曲，系指民族器乐曲。什么是民族器乐曲？概括地说，凡借助中外乐器的性能特征，结合演奏技巧的运用，符合广大群众的审美情趣，能表现出中华民族精神的器乐作品，我们都称之为“民族器乐曲”。

第一节 传统器乐曲

器乐曲创作、演奏是和乐器的制作分不开的。我国在原始社会，已创制了很多乐器。如鼓、磬、钟、埙等。根据制作乐器的不同材料，分成八类，称“八音”：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。到西周时，已有七十多种乐器。乐器的种类繁多，对于创作、演技都有很大的促进作用。历史上出现过很多著名乐曲和演奏家。如古老的琴曲《高山流水》，琵琶独奏曲《十面埋伏》，三国时魏国的文学家、思想家、音乐家嵇康(223～262，或224～263)的古琴曲《广陵散》，东晋时期(317～420)的大将桓伊所作的《梅花三弄》等。



《流　水》

古琴是我国古老的弹拨乐器。在周代就已经出现这种乐器，在历史上一直叫做“琴”，后来又叫做“七弦琴”，到周代才叫做“古琴”。

古琴的琴面张七弦，由粗而细，自外向内排列。古琴有多种定弦法，但一般常用的，是按五声调式排列：1＝C(大字组)1 2 4 5 612(即CDFGAcd)，这七根弦由外向内依次叫做：第七弦、第六弦、第五弦、第四弦、第三弦、第二弦、第一弦。

古琴曲《流水》在唐代以前和《高山》是同一首曲子，在唐代以后才发展成两首独立的曲子。

在战国时期，就流传着这样一个故事：

有一位战国时期的民间音乐家，名叫俞伯牙，弹得一手好琴。有一次，俞伯牙在汉阳江口弹琴，有一个叫钟子期的在旁边欣赏，当俞伯牙想着巍峨耸立的高山时，钟子期就说：“善哉乎鼓琴，巍巍乎若泰山。”而当俞伯牙向往着奔腾不息的流水时，钟子期又说：“善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水。”伯牙对钟子期能如此准确地理解自己所演奏的乐曲的内容和所表达的思想非常感动，于是结为知音。并约定明年此时再相会。但是别后不久，钟子期病故。伯牙痛失知音，将琴摔坏，从此不再弹琴。



管平湖

这个动人的传说，作为“知音难寻”(真正理解自己的朋友是不容易再找到的)的典型例证。同时这个古老的故事也说明《流水》这部借景抒情的音乐作品，在公元前3世纪就已经存在了(秦始皇统一中国前，即公元前221年以前就有此乐曲)。

古琴曲《流水》的曲式结构是多段体。全曲表现由涓涓山泉和潺潺小溪汇流成浩荡的江河，直至奔腾的汪洋大海的自然壮观景象。

全曲由九段体组成。第一段是引子，用八度音程的大跳表现空旷的深山峡谷。

第二段和第三段运用古琴特有的流音奏法，表现空谷滴泉、声震劈山。

第四段和第五段曲调婉转，起伏跌宕，表现无数条清泉溪水汇成江河，大有一泻千里之势。

第六、七段是全曲的高潮。用“滚”、“拂”的奏法(古琴上用无名指即 4 指向外，由高音顺次向低音拨奏，叫“滚”奏。用食指，即 2 指往里由低音顺序到高音拨奏，叫“拂”奏。)造成惊涛骇浪、汹涌澎湃的磅礴气势。

第八、九段是前面一些曲调变化的再现，给人以气息宽广、精神舒展的感觉，好像是无数江河汇成大海，碧波闪闪，无限壮丽。
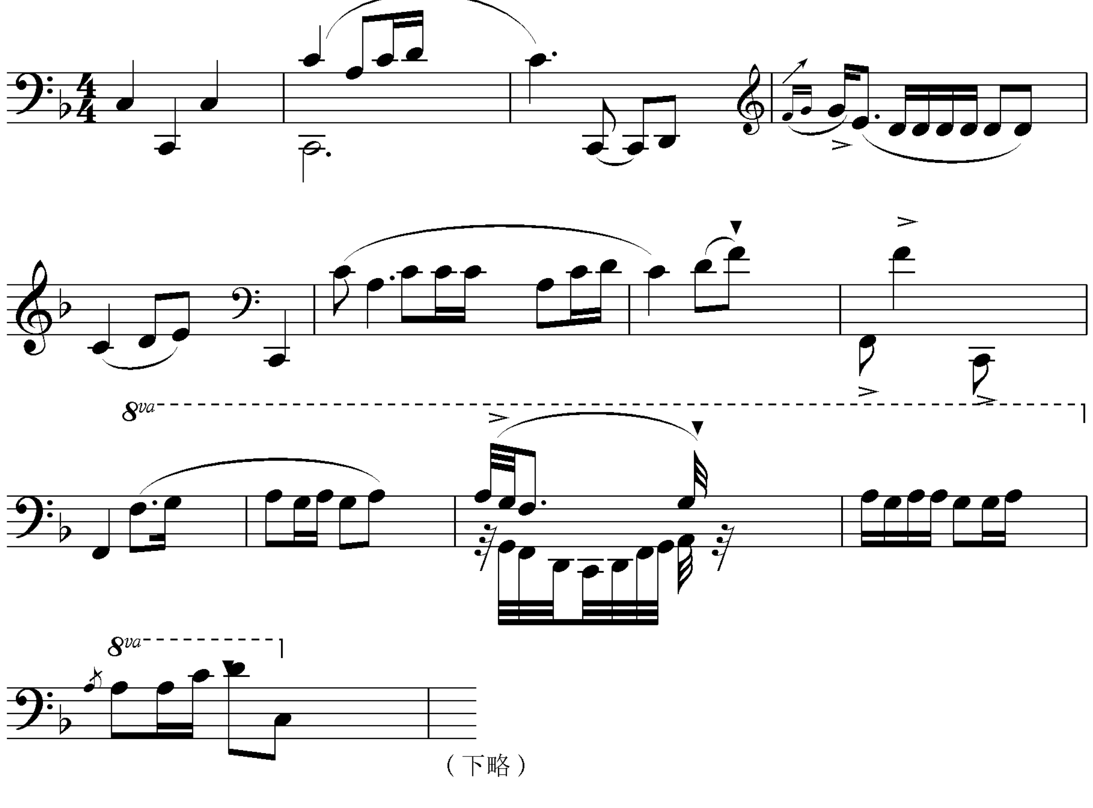
第九段速度放慢，在泛音乐句中结束全曲。

1977 年 8 月 20 日，美国发射了“航行者”太空飞船，在船上除各种仪器外，还带有喷金的铜唱片，希望太空飞船能找到地球以外的“人”。这张铜唱片保留 10 亿年仍将锃亮如新。铜唱片录制了 27 段世界著名的音乐作品，其中就有中国古琴曲《流水》。推荐这首乐曲的哥伦比亚大学教授周文中说：“这首乐曲描绘的是人的意识与宇宙的交融……”

流　水

（古琴曲）

天阴阁　编曲
管平湖　演奏
许　健　记谱



（下略）

《喜相逢》

笛子是一种横吹乐器，古代称作“篪”（读音：chí），1978 年从湖北随县曾侯乙墓中出土的篪，可以说明我国在战国时期就已经有这种乐器了。

笛子曲《喜相逢》是传统的器乐曲牌，流行于内蒙古，后来流传到张家口北部，被吸收到山西梆子和二人台等地方戏曲中，作为过场音乐。



冯子存

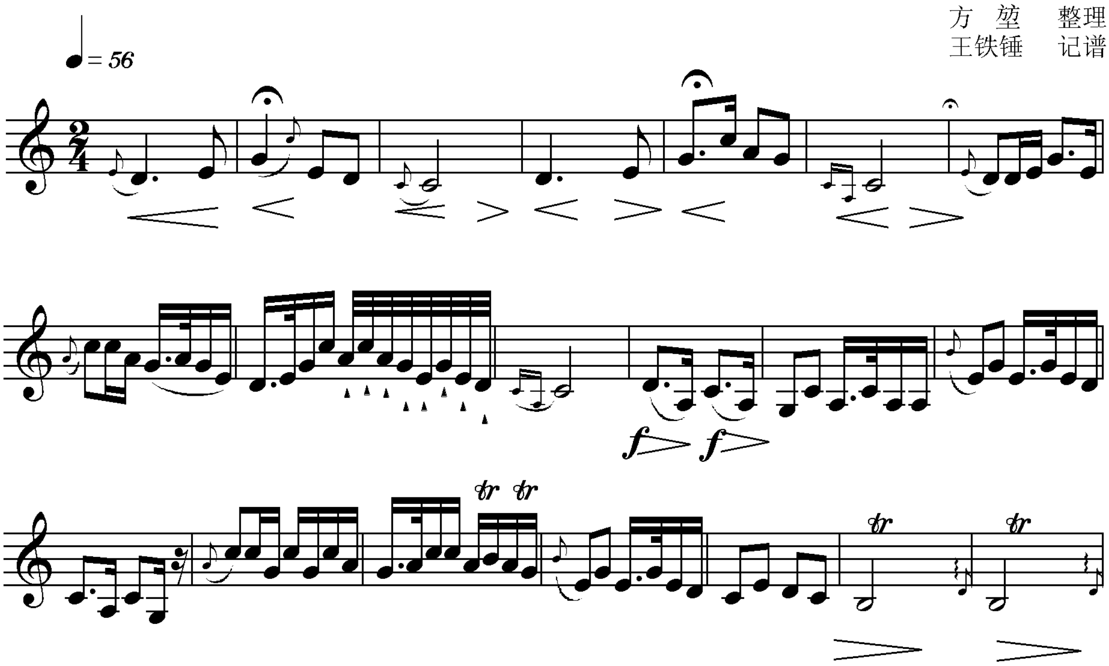
这首笛子曲是由冯子存（1904～1987，河北阳原县人）改编的，全曲表现亲人依依惜别和别后重逢的情景。乐曲的结构是我国传统器乐中常用的变奏曲式。

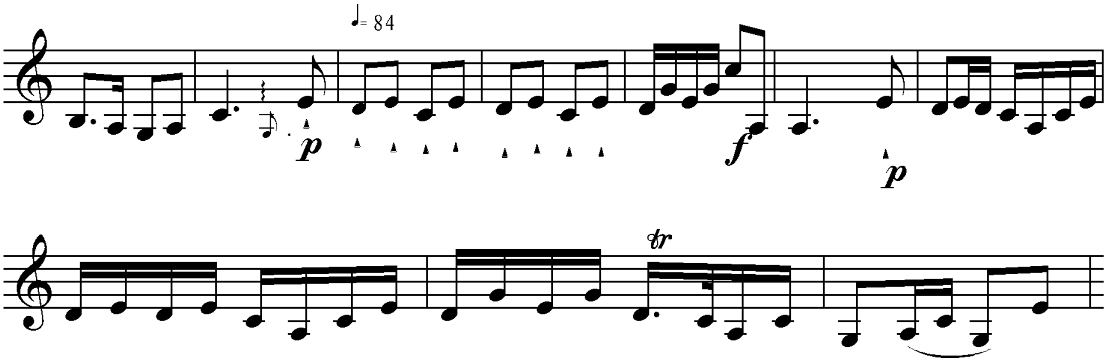
乐曲的开始，用散起和缓慢的速度，表现难舍难分的情绪，然后再用三次变奏（所谓变奏，就是装饰加花）和速度的逐渐加快来表达别后重逢的喜悦心情。

喜 相 逢

（笛子曲）

冯子存　编曲
方　堃　整理
王铁锤　记谱





《秦王破阵乐》

《破阵乐》原是隋朝末年的一种军歌。公元620年,唐太宗李世民为秦王时,他击败判将刘武周,使他建立起来才两年的唐朝政权得以转危为安。在胜利庆功之时,将士们用同首旧军歌填入了秦王李世民讨伐判将的新歌词,加以演唱,这就是最早的《秦王破阵乐》。

到了公元633年,在唐太宗李世民的亲自指导下,将《秦王破阵乐》改编成一部体现唐代武功的乐舞,名为《破阵舞图》。由120多人参加舞蹈,舞有三变,每变四阵,共52遍,杂以来往疾徐击刺等形象,这部乐舞很快传到印度和日本。

这部乐舞虽然作为盛唐之音驰名中外,但此曲的原貌并未保存下来。近代在日本发现了《五弦琵琶谱》,其中载有该曲的曲谱。20世纪80年代何昌林将此谱译出,并配以公元620年李世民军中所填新歌词,形成一首威武雄壮、气吞山河的《秦王破阵乐》,曲调悠长而高亢。1983年在华夏之声音乐会首演后,得到普遍赞赏,认为这是一首感人肺腑、体现了民族气节、振奋人心的古代军歌。

民族管弦乐《秦王破阵乐》由上海民族乐团作曲家顾冠仁改编。这部合奏既保持了原曲的风格特点,同时又对原曲的素材作了大胆的再创作,较好地体现了中华民族自强不息、奋发向上的精神面貌。

乐曲结构:

前　　奏:气魄宏大的打击乐。

第一大段:主题A:威武雄壮。

　　副题:抒情,弹拨乐,与A对比。

　　主题A再现:转折(钟声)。
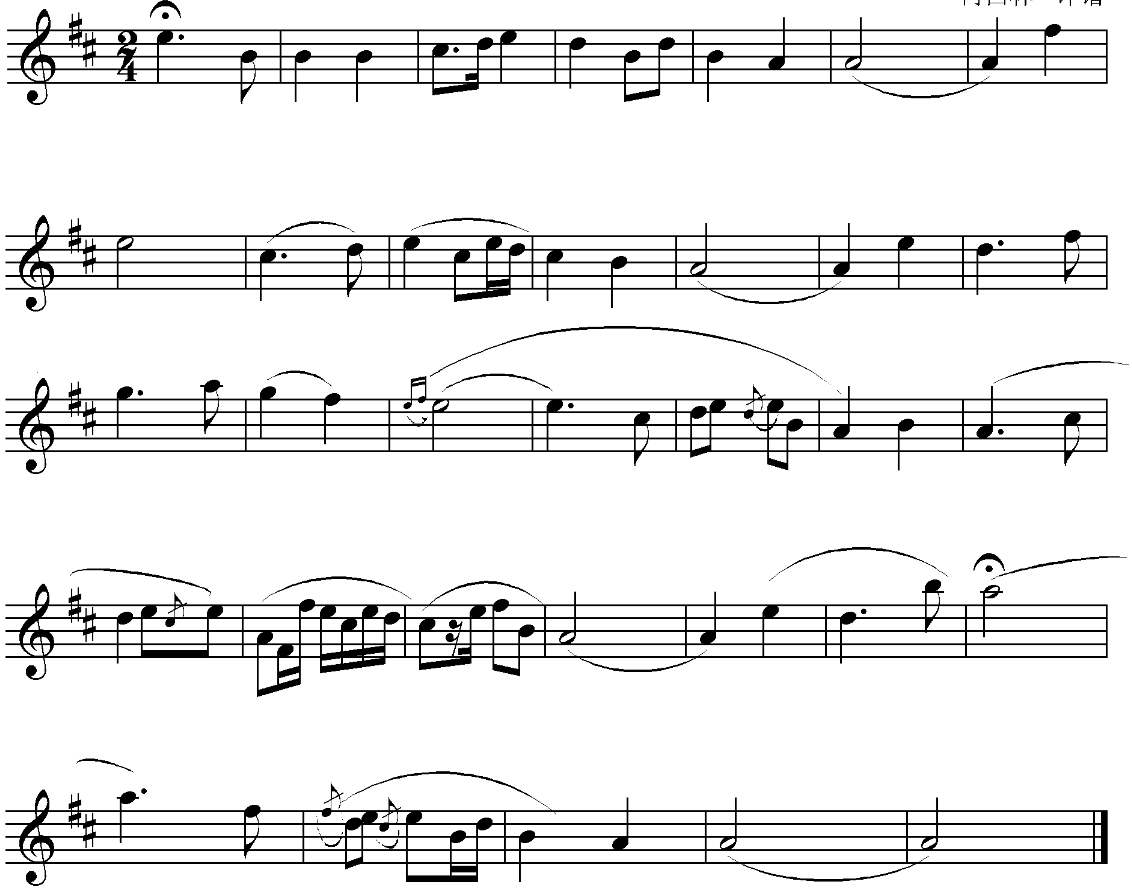
第二大段:B变奏:活泼、转快,弦乐——小型打击乐热烈。

　　主题A再现:越来越热烈。

　　打击乐:节奏型,舞蹈风,军人风貌。

秦王破阵乐

古代军歌
何昌林 译谱



（下略）

第二节 现当代器乐曲

中国现当代民族器乐的发展是惊人的，我们可以从以下几个方面得到证实。

首先，1840 年以后，外国乐器传入中国，以钢琴为例，我国最早发表钢琴作品的是 1915 年赵元任的《和平进行曲》，发表在《科学》杂志第 1 卷第 1 期上。2002 年 11 月 3 日，为迎接天津建城 600 周年，举办了生于天津的赵元任先生的诞辰 110 周年纪念音乐会。天津音乐学院键盘系主任谢元教授首演了《和平进行曲》，大获成功。全场听众为赵元任这首表现热爱和平、反对战争的进步思想，采用简朴手法，糅进民族音乐因素，探索洋为中用道路的作品，深深打动。

继赵元任的《和平进行曲》之后，这时期的钢琴曲创作还有不少，如 1921 年李荣寿在《音乐杂

志》第1期上发表的钢琴曲《锯大缸》以及赵元任1917年创作的《偶成》、1919年创作的《小朋友进行曲》等。20世纪30年代,萧友梅在上海创建了国立音乐院后,不少作曲家创作了不少优秀的钢琴曲,如贺绿汀的《牧童短笛》、《摇篮曲》,陈田鹤的《序曲》,江定仙的《摇篮曲》。40年代,丁善德创作的《春之旅组曲》、《F大调奏鸣曲》、《中国民歌主题变奏》、陆华柏创作的钢琴独奏曲《浔阳古调》,瞿维创作的《花鼓》,为写作新的钢琴曲树立了新的典范。新中国成立以后,钢琴演奏人才辈出,钢琴曲的创作也大为丰收,这些作品有塑造中华民族矗立于世界东方的雄伟形象的,有表现人民观察生活的,还有以民间音乐为素材,改编或新创各种体裁的钢琴曲。如钢琴协奏曲《黄河》、《夕阳箫鼓》、《百鸟朝凤》、《旱天雷》等。

改革开放后,中国钢琴音乐创作走向风格多样化、技术多样性。如黎英海的《阳关三叠》、陈钢的钢琴协奏曲《梁祝》以及陈铭志的《钢琴复调小品八首》等等,都标志着民族器乐作品中的钢琴曲正走向新的历程。除钢琴外,用其他外国乐器,如小提琴、大提琴、长笛等创作的民族器乐曲也很多。马思聪为我国现代小提琴音乐的发展作过重要的贡献,他是一位开拓者、奠基者,在音乐教育方面有不少精辟、独到的见解。1938年,他的《思乡曲》的基本主题采用了内蒙古民歌《城墙上跑马》的曲调。1983年,他在美国创作的《G大调双小提琴协奏曲》,虽然乐曲形式沿用了西方古典协奏曲的传统,但作者的音乐语言确是植根于中国民间音乐的。乐曲在强调和谐的效果中融入了作者思乡之情以及对未来寄予深切希望之心愿。

其次,还有采用民族乐器演奏和为民族乐器创作的演奏家、作曲家。在“五四”时期,最突出的是刘天华(1895～1932)。他是我国现代音乐史上的第一个运用民间音乐创作技法规律,而又善于吸取、勇于借鉴西方作曲技法的民间器乐作曲家,他创作的10首二胡独奏曲,成为经典作品,一直保留到今天。他于1927年创办了“国乐改进社”,出版《音乐杂志》。他还为琵琶进行创作,例如《歌舞引》、《改进操》,对琵琶曲《飞花点翠》进行整理加工后,在南北各地广为流传。

钢琴考级的学生,都知道一首曲子,名叫《旱天雷》。这个曲子原是一首民间小调,后被吸收到粤剧中,成为过场音乐,并成为单独演奏的“广东小曲”,广东小曲流传到外地,被称为“广东音乐”。在广东小曲发展初期,广东音乐演奏家、作曲家严兴堂(外号“老烈”,清末民初人)擅长扬琴,改编过不少扬琴谱。《旱天雷》即其中一首,是严老烈根据粤剧过场音乐《三宝佛》中间的第二支曲牌《三汲浪》改编而成的。这首乐曲是描绘在旱天时,人们听到雷声,预感即将下雨时的喜悦心情。民族乐器演奏的小曲经整理或改编,流传至今。

再次,以民族戏曲音乐作为素材,采用了西方管弦乐队创作的大型民族器乐曲或合唱交响乐,也深受国内外听众的欢迎。如小提琴协奏曲《梁祝》。



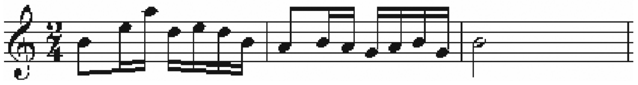
《春江花月夜》

《春江花月夜》原是一首琵琶独奏曲,名叫《夕阳箫鼓》。“箫鼓”是我国古代用排箫、笳(即“胡笳”,古代吹奏乐器)和鼓为主奏乐器的一种音乐组合形式。

20世纪20年代,上海“大同乐会”的柳尧章和郑觐文等人将江昱庭传谱的琵琶曲《浔阳月夜》改编为一首民乐合奏曲,起名为《春江花月夜》。建国后,又由中国广播文工团指挥彭修文,把此曲修改、加工,使之成为一首完整的民族乐合奏曲《春江花月夜》。

《春江花月夜》的音乐形象鲜明,曲调古朴、典雅,节奏平稳舒展,像一幅山水画卷,描绘出:宁静的夜晚,皓月从东方升起,小舟在江面荡漾,两岸花影摇曳。

全曲共十段音乐，每段虽然都有新的因素插入，但其结尾又回到大体相似的音乐：



这种写作方法是我国传统的写作技法，叫做“换头合尾”。采用这个手法能使整个乐曲层层推进，环环相扣，使整个曲子很协和、完满，并在不断的变化中，取得统一。

这十段音乐的十个小标题是：

(1)江楼钟鼓(散板，具有引子性质)；

(2)月上东山(主题，从容的小慢板)；

(3)风回曲水(变奏)；

(4)花影层叠(变奏)；

(5)水深云际(插部)；

(6)渔歌唱晚(转上方五度宫音系统)；

(7)洄澜拍岸(变奏)；
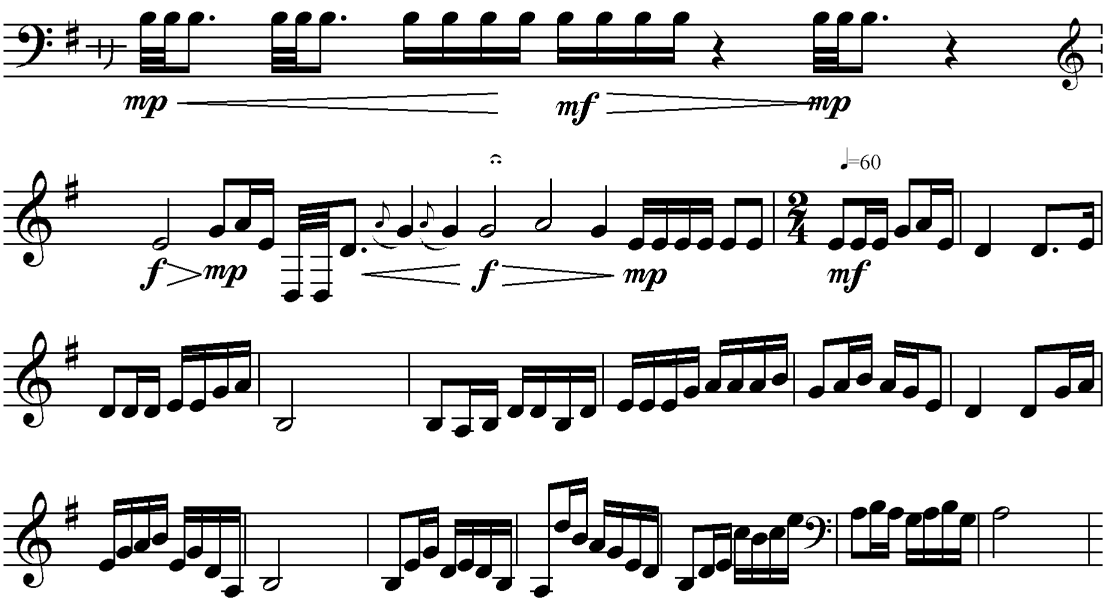
(8)桡鸣(划船的桨鸣)远濑(急速的水流)(变奏)；

(9)欸乃(行船摇橹声)归舟(高潮，隐约由慢而快，描绘渔舟归途的欢乐情绪)；

(10)尾声(音乐恢复到平静，轻柔的意境，好像归舟已渐渐远去，而春江夜色还是那样迷人宁静)。

春江花月夜

(民乐合奏)



(下略)
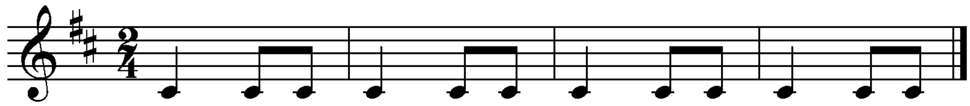


刘天华

《光明行》
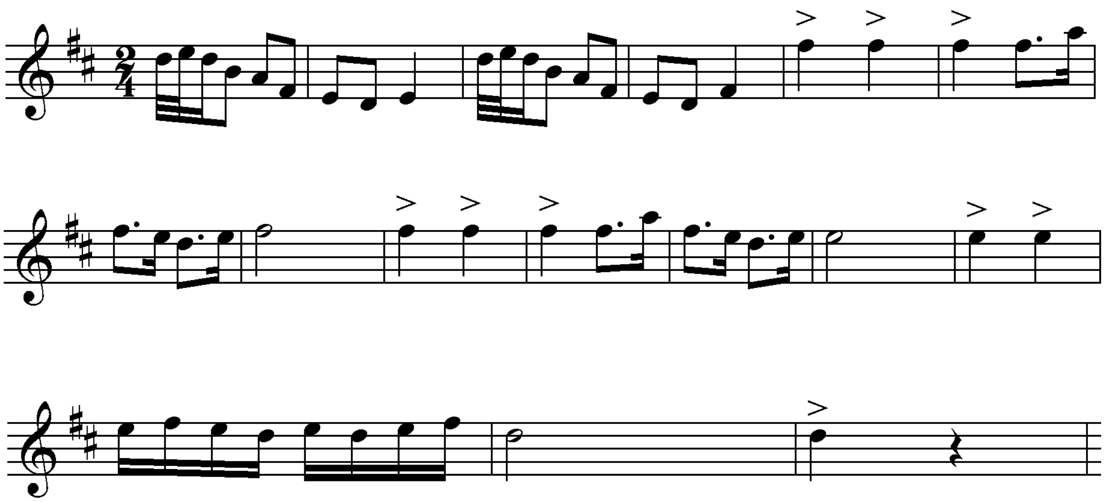
刘天华于 1931 年创作。作者把西洋音乐的创作手法运用在富有特色的民族乐器中，创作出独特新颖的进行曲。所谓光明行，就是“光明进行曲”的意思，这首二胡独奏曲生气勃勃，充满勇往直前的进取精神和对光明前途的乐观自信。

全曲由引子、四个段落和尾声组成。
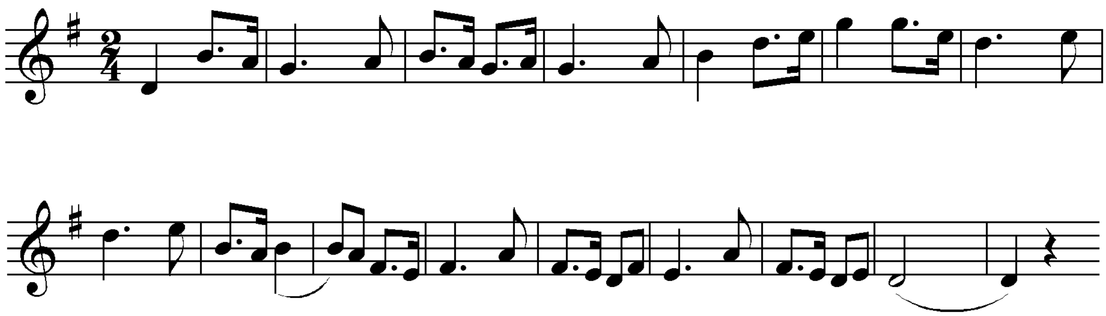
引子：象征自远而近的军鼓声，号召和鼓舞人们前进。



第一段：充满激情，表现追求者的激昂情绪和不屈不挠、勇往直前的精神。
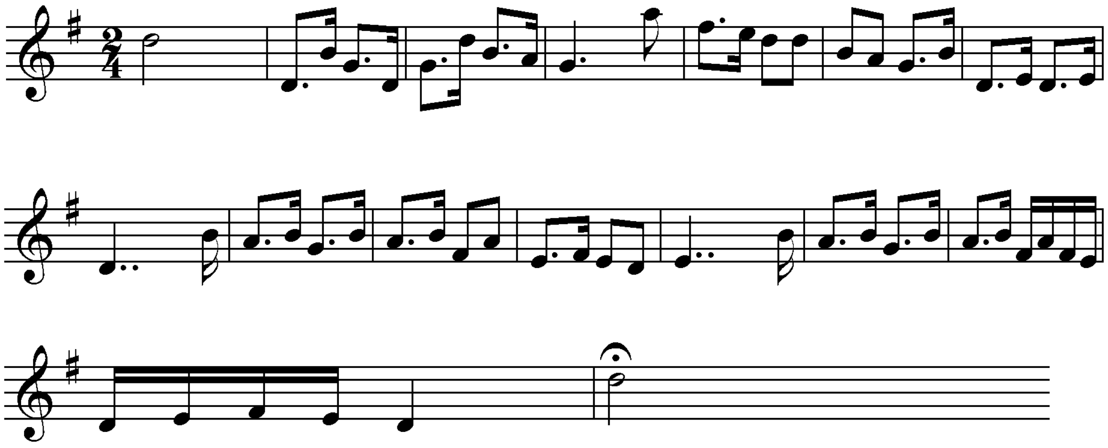


第二段：优美柔和，犹如人们在轻轻地哼着进行曲，踏着整齐的步伐在前进。



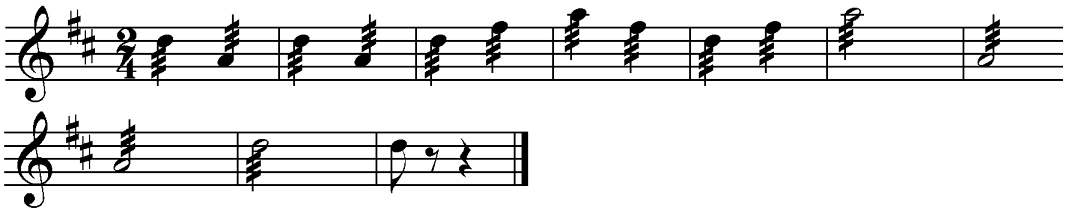
第三段：运用短促节奏和频繁的转调构成一幅色彩绚丽的画面。这段音乐中忽上忽下的短促音行，仿佛人们从四面八方不断赶来参加这一前进的行列。

第四段：用和弦音(5̣135)作为骨干音组成曲调，好像是雄壮的号角声。



尾声：用颤弓演奏。最后，冲锋号似的音调，犹如千军万马奔腾不息，使全曲达到高潮。

全曲最后在昂扬的情绪中辉煌地结束。



《金蛇狂舞》

这首民族管弦乐曲由聂耳于1934年根据民族乐曲《倒八板》整理改编而成。

所谓"倒八板"就是把"老六板"的尾部分加以变化发展后，放在乐曲的开始，所以俗称《倒八板》。

《金蛇狂舞》改变了原有素材的规整平板的结构，在曲调、节奏方面比原曲更加活泼、奔放、欢快、明亮，表达了作者对新中国的坚强信念和革命乐观主义精神。

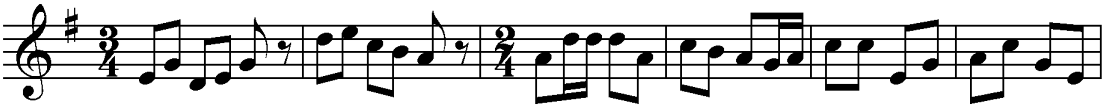
此外，值得注意的是：该曲从开始到结束是以D商调式为基本调式。第55小节出现了G到B（变宫音）的跳进音程，这是暂时离开原调式，而转到上五度宫系统的A商调式。
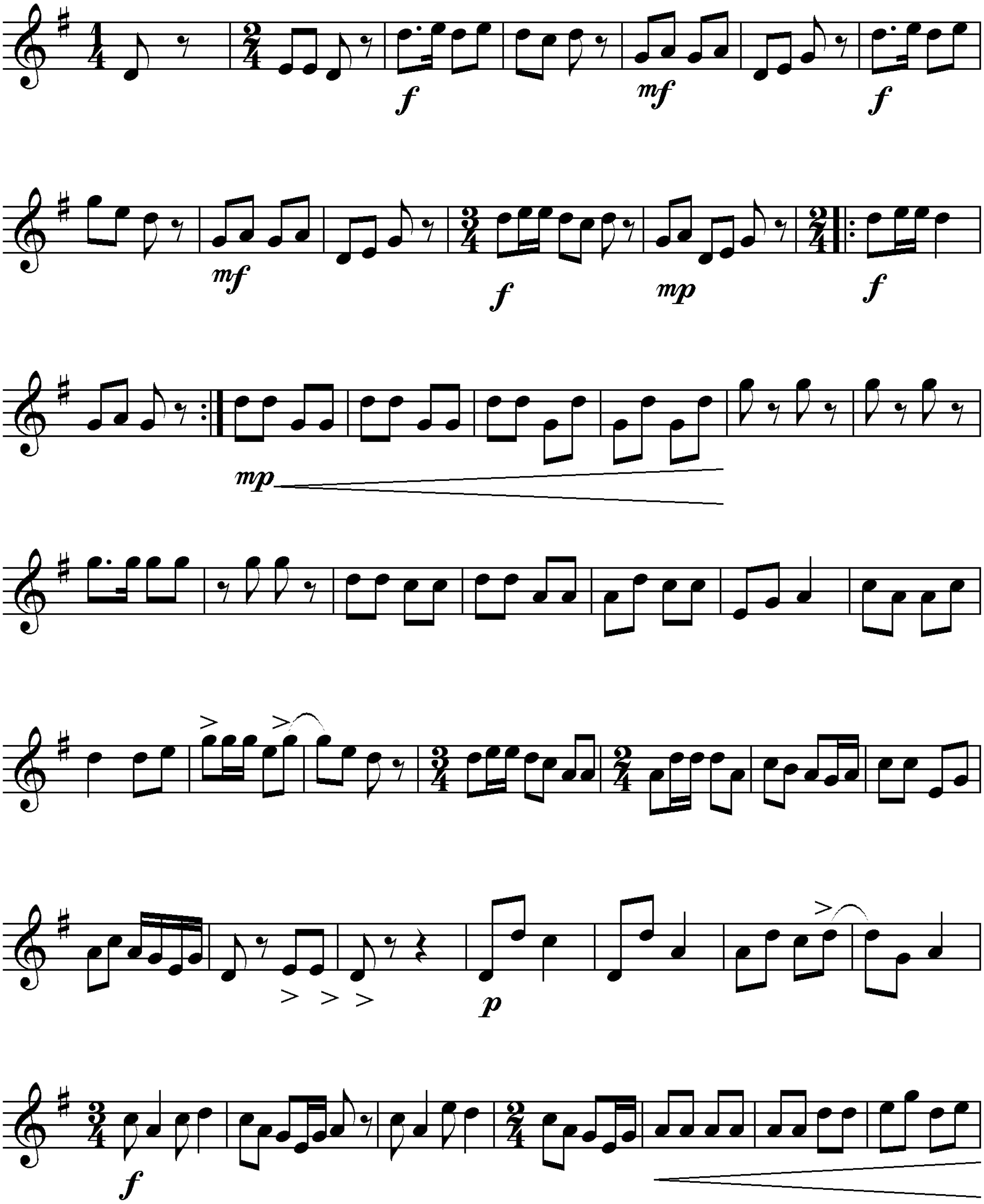
金 蛇 狂 舞

（民乐合奏）

聂 耳 编曲

Allegrante 欢快的





（下略）

《春节序曲》

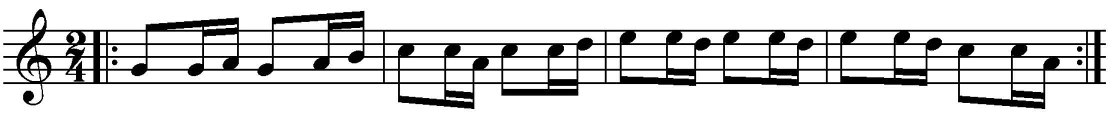


李焕之

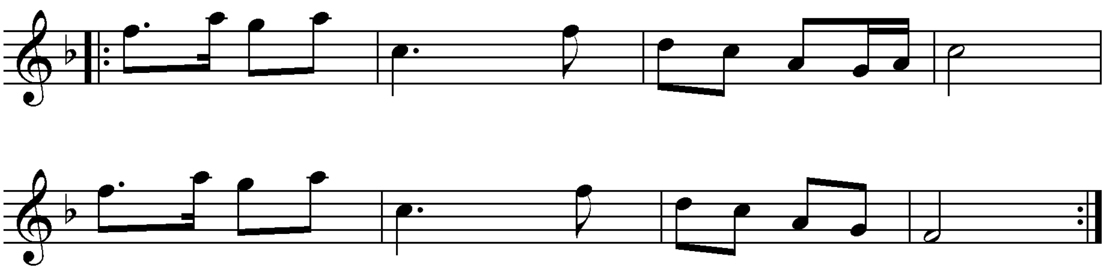
这首管弦乐曲是由李焕之创作于 1956 年。《春节序曲》是他所写的《春节组曲》的第一乐章《序曲》。这首序曲常单独演奏。

整个组曲从不同的侧面表现了抗日战争后期，延安人民共同欢度春节的生动景象。这首序曲展现的是军民闹秧歌的热烈场面。

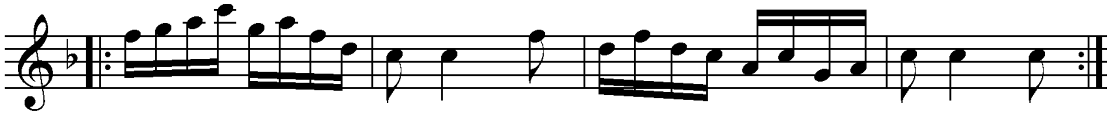
乐曲的开始是一个欢快而热烈的引子，往下出现了第一主题，是陕北的一个唢呐曲牌：
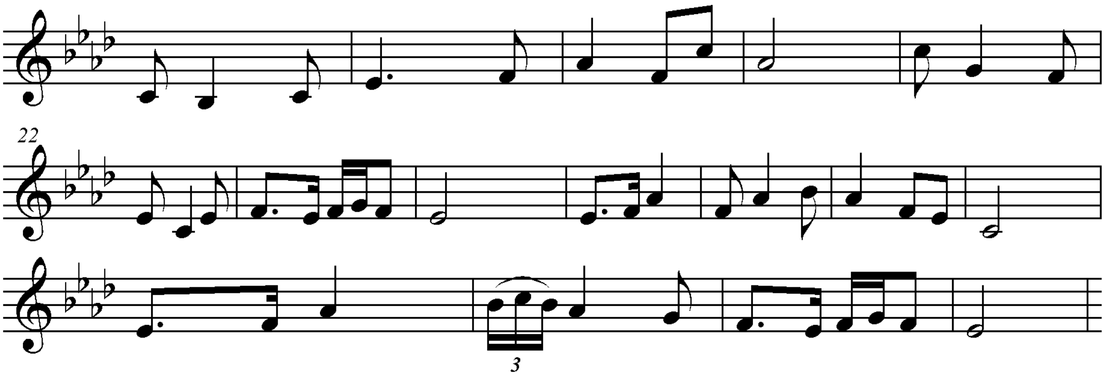


这支曲牌引导闹秧歌的人流，欢快地跳秧歌，既有唢呐的高亢的吹奏，也有一唱众和的歌声。接下去，似乎是姑娘们扭秧歌的优美而富有乡土气息的舞姿，由柔和的木管乐器演奏第二主题：



经过两次演奏后，音乐用上述两个主题素材，把音乐的气氛推向一个“小高潮”：



小高潮结束后，速度慢下来，出现了整个音乐的中间部。中间部是一首陕北领唱的秧歌调，优美恬静，带有田园风味。先由单簧管吹出，后由大提琴演奏，木管颤音伴奏，活跃欢畅：
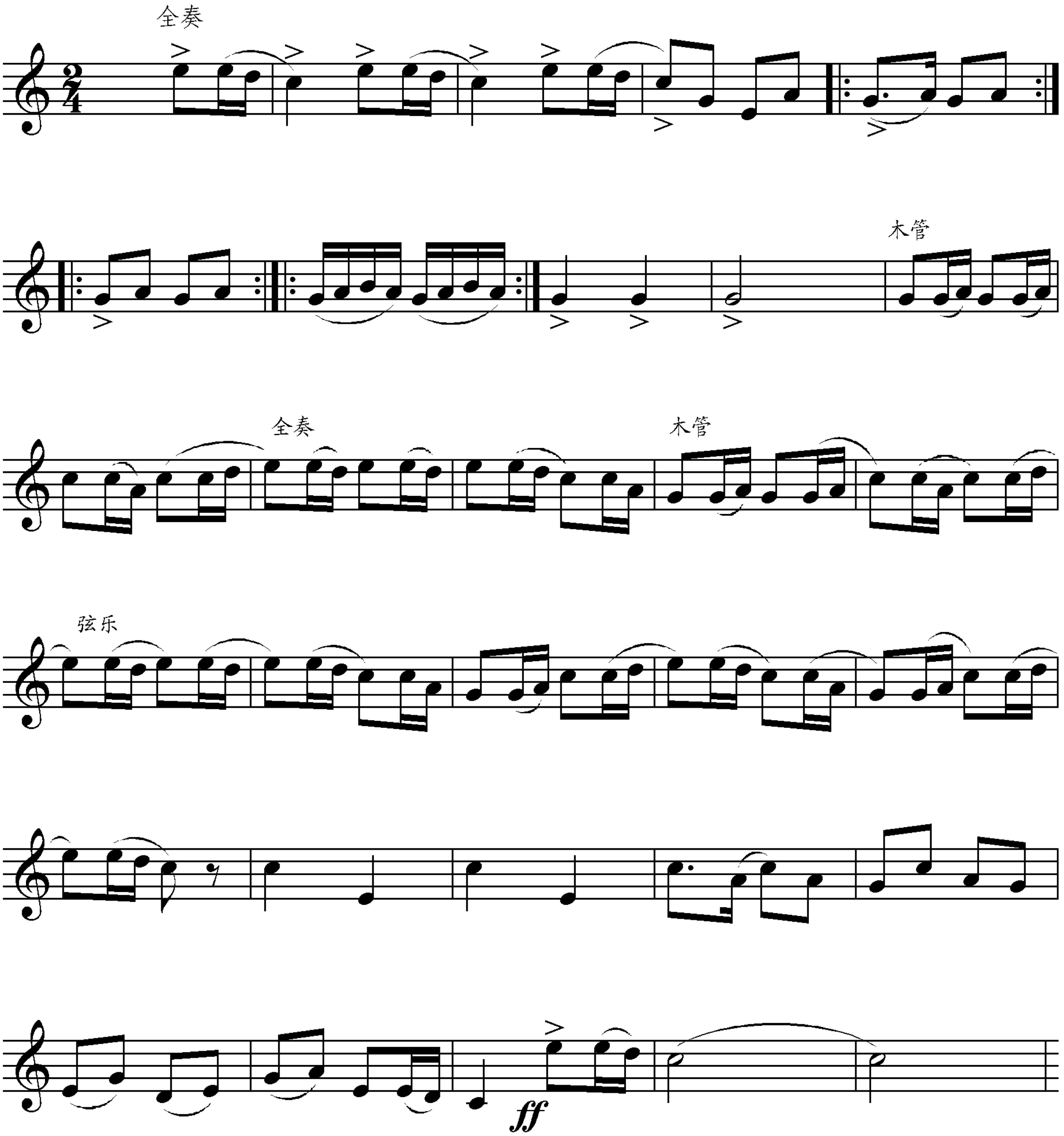


最后由弦乐组合奏，把乐曲推向全曲高潮。

再现部只再现了第一主题，锣鼓齐鸣、歌声四起，闹秧歌的人们都沉浸在春节的欢腾之中。

春节序曲

（管弦乐合奏）

李焕之　曲



（下略）
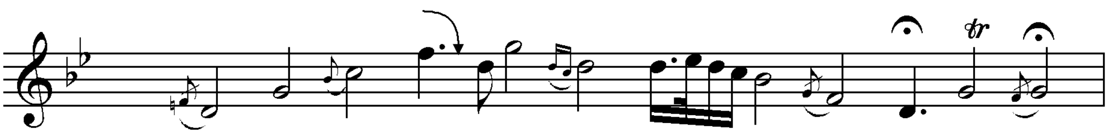
《江河水》

用管弦乐伴奏的二胡独奏曲《江河水》是根据“辽宁鼓吹”乐曲中的笙管曲牌《江河水》和《梢头》的音乐素材改编的，编曲者为王石路、朱广庆、朱长庆。曲调凄切悲凉、如泣如诉，具有很强的感染力。
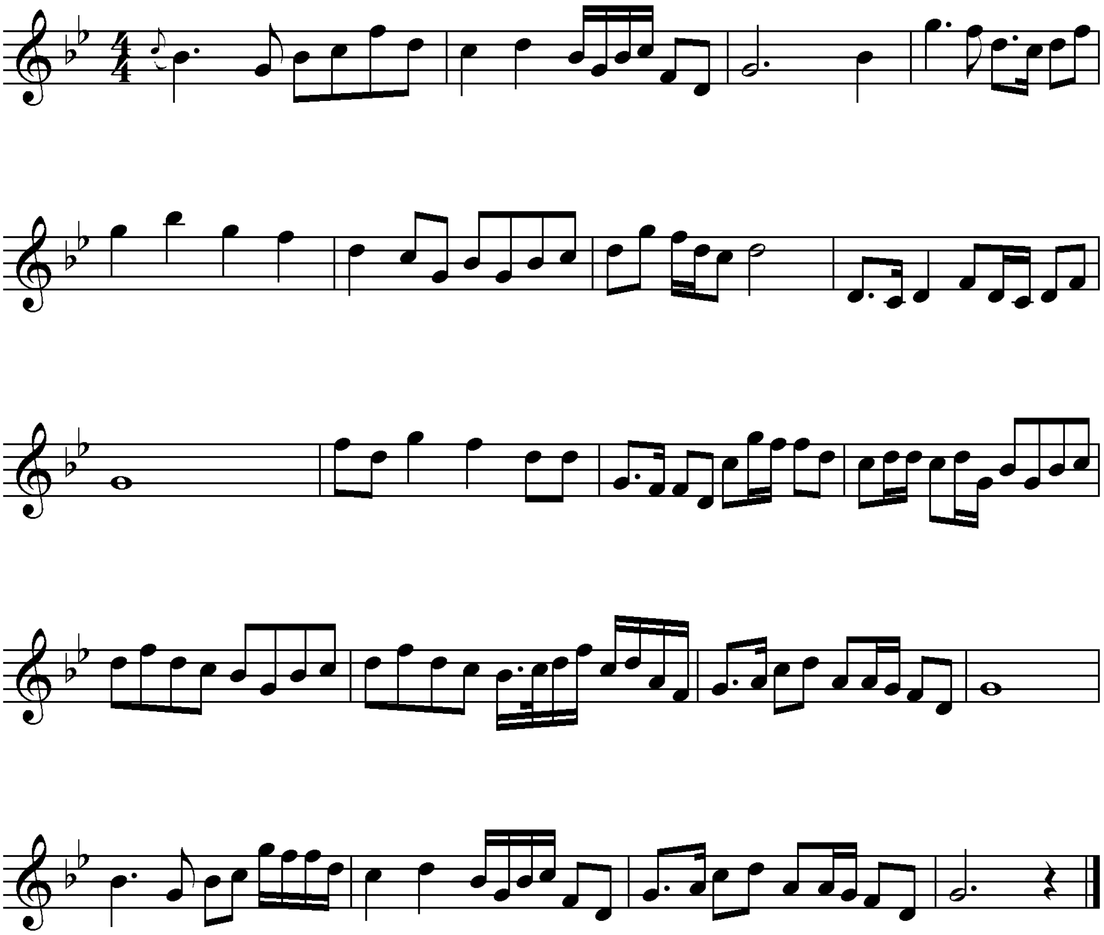
20世纪60年代创作的音乐舞蹈史诗《东方红》，用《江河水》作为第一场“苦难时代”的配乐。《江河水》以它凄切感人的曲调给人们留下了深刻的印象，成了旧社会中国苦难岁月的象征。此曲流行广泛，深受广大群众喜爱，后来改编为管子曲和二胡曲。此曲的曲式结构是单三段体 A B A。

现在我们来欣赏二胡独奏曲和管弦乐伴奏。

(引子)是散板乐句：



(A 段)是江河水的主题，由四个乐句组成：



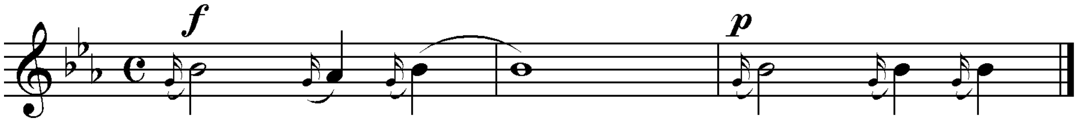
接下去是B部，节奏较轻快，调性由前段的A羽转入A徵。第三段是第一段的再现。

《北京喜讯到边寨》

管弦乐曲《北京喜讯到边寨》由郑路、马洪业作曲。这是一首热情奔放的舞曲，生动形象地表现了党粉碎“四人帮”的喜讯传到祖国边陲山寨时，各族人民欣喜若狂、载歌载舞、热烈庆祝的情景。音乐主题曲采于苗族、彝族的民间音乐，曲调新颖别致、节奏跳跃明快，具有浓厚的民族风格和地方色彩。
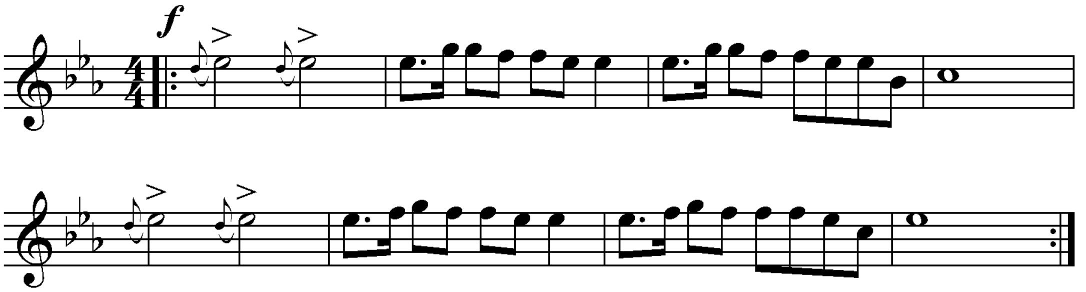
全曲分为三个部分，由五个具有鲜明特征的主题和第一主题的反复再现构成，每一主题表现不同的舞蹈场面，通过调性和力度的不断变化，使音乐富于对比。舞蹈性的节奏和伴奏贯穿乐曲始终，将各主题的风格统一起来。乐曲从各个不同的侧面塑造出情景交融的鲜明音乐形象。

第一部分，“群舞”场面。乐曲开始，在小提琴轻柔的震音背景上，圆号模拟边寨的牛角号，先后以开放奏法和阻塞奏法奏出优美空旷的音调，展现出号角声声回响在群山间的辽阔气势：

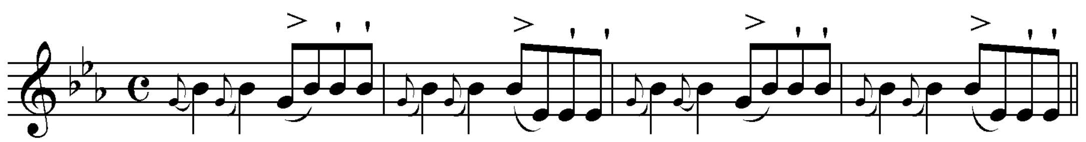


小提琴在高音区奏出的持续震音，象征着由北京传来的喜讯电报。

顿时，整个乐队奏出粗犷奔放的主题一。山村沸腾起来，人们纵情跳跃欢庆的舞蹈：
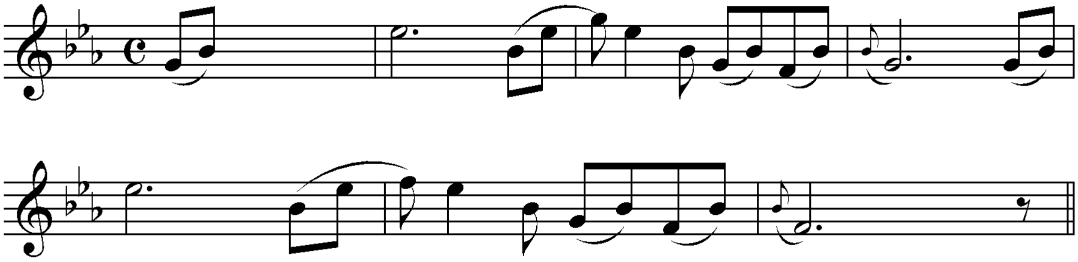


随后，由两支双簧管领奏，与乐队结合，奏出活泼、诙谐的主题二，表现天真活泼的姑娘脚系串铃铛，跳起轻快的舞蹈：
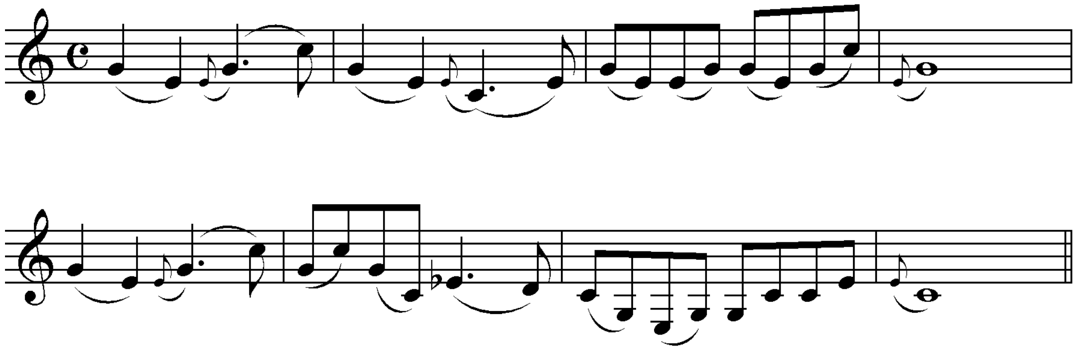


主题二在下属调和属调上反复出现，由不同的乐器交替演奏，此起彼伏。

接着，由弦乐奏出富有彝族风味的抑扬流畅的主题三。小号在句尾加弱音器演奏 ×××　×××　×× 的节奏型，做呼应式的模仿，并伴以清脆的铃鼓和木鱼声，好像是在为人们的舞蹈伴奏：

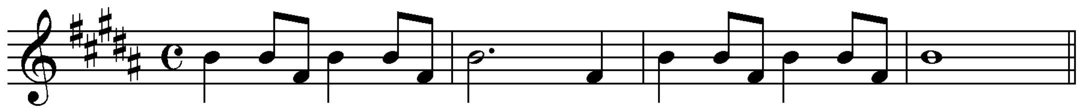


第二部分，“独舞”场面。音乐力度突然减弱，由双簧管奏出具有苗族风味的包含有哼音的主题四。优美轻盈的旋律，一个美丽的苗族少女在独舞，憧憬着美好的前景：

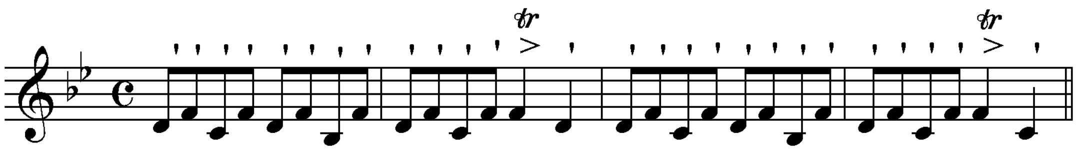


该主题在 C 大调和 f 小调之间不停地转换，主奏乐器力度不断地改变，制造出一领众和、共述心愿的气氛。

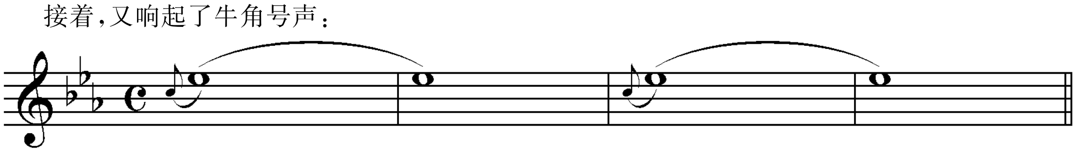
第三部分，“对舞”场面。小号在 B 大调上吹奏出粗犷奔放的主题五，象征着骠悍的小伙子们的舞蹈形象：



与此相对，小提琴在♭B 调上用跳弓奏出轻快跳动的旋律。这是姑娘的轻松活泼的舞蹈形象。



接着，又响起了牛角号声：



两条性格对比鲜明的旋律在不同的调上反复演奏，一次比一次热烈，使音乐向高潮发展。鼓乐齐鸣，乐队全奏，引入再现宏伟豪放的主题一，将音乐推至高潮，在欢腾的气氛中结束。

《梁山伯与祝英台》

这首小提琴协奏曲由何占豪、陈钢二人合写，作于1959年。该曲以越剧《梁祝》中的曲调为素材，从梁祝故事中摘取“草桥结拜”、“英台抗婚”、“坟前化蝶”三个主要情节，分别作为乐曲呈示部、展开部、再现部的内容，以表现这对青年男女的忠贞爱情，和对封建宗教礼法的控诉和反抗。



何占豪



陈钢

协奏曲是指一件独奏乐器和管弦乐队协同演奏的作品。独奏部分具有鲜明的个性和高度的技巧性。协奏曲一般包括三个乐章，自19世纪中叶以后，出现了单乐章的协奏曲。《梁祝》就是单乐章的协奏曲。

这首协奏曲用奏鸣形式写成，结构如下：

呈示部：

引子：　写景

主部：（单三部曲式）A　爱情主题

B　草桥结拜

A　主题再现

连接部：自由华彩

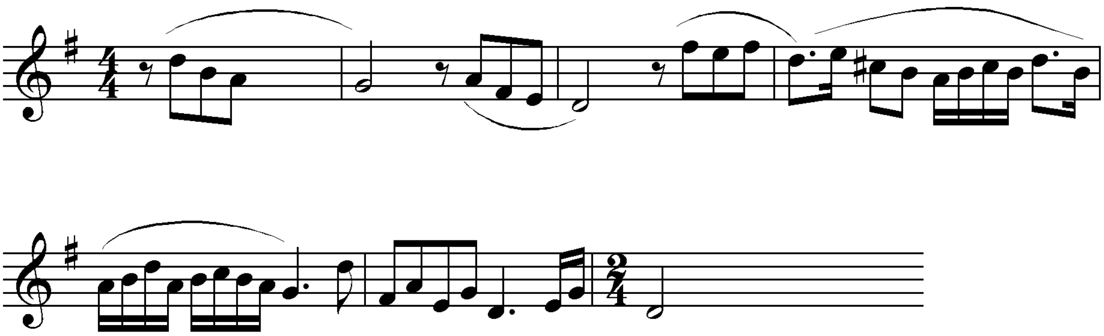
副部：（回旋曲式）A＋B＋A＋C＋A

结束部：十八相送、长亭惜别
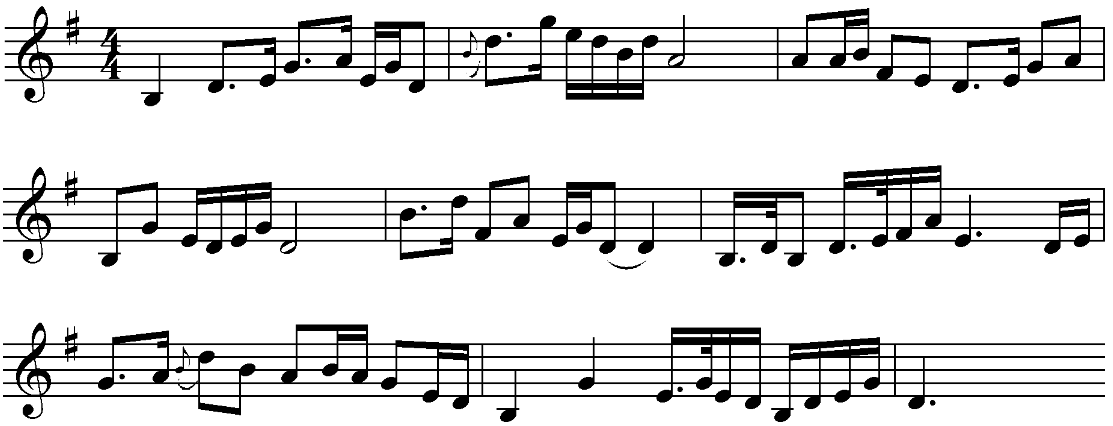
展开部：逼婚、抗婚；楼台会；哭灵、控诉、投坟

再现部：（省略副部）化蝶
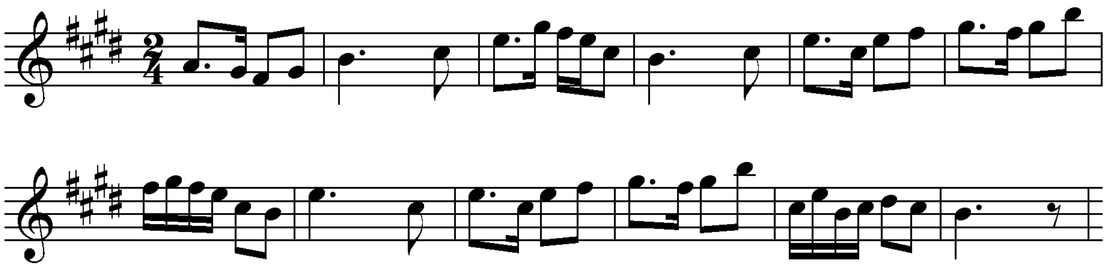
引子：



主部（独奏小提琴）从柔和朴素的A弦开始，在明朗的高音区富于韵味地奏出了诗意的爱情主题：



此后，大提琴和独奏小提琴进行着音乐上的对答，好似梁祝二人在草桥亭畔双双结拜的情景。他们的爱情经过弦乐队重复爱情主题音乐，得到了完美的体现。在独奏小提琴的一段自由华彩的演奏后，引出了副部：



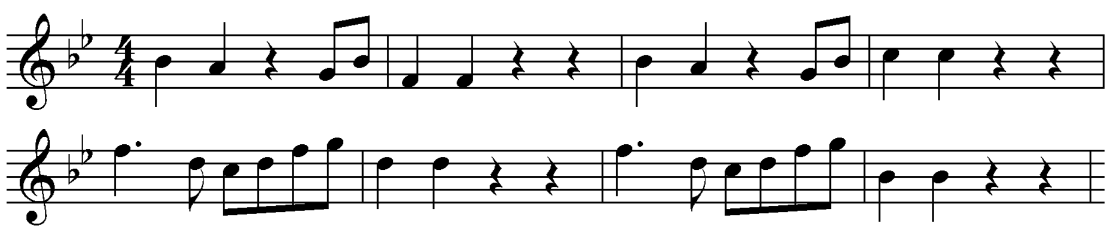
在这个副部（即第二主题），小提琴与乐队交替出现，以刻画梁祝同窗三载，同读书同娱乐的幸福感情。

在呈现部结束时出现的大提琴与独奏小提琴的对答，是表现梁祝二人长亭惜别、依依不舍的情景。
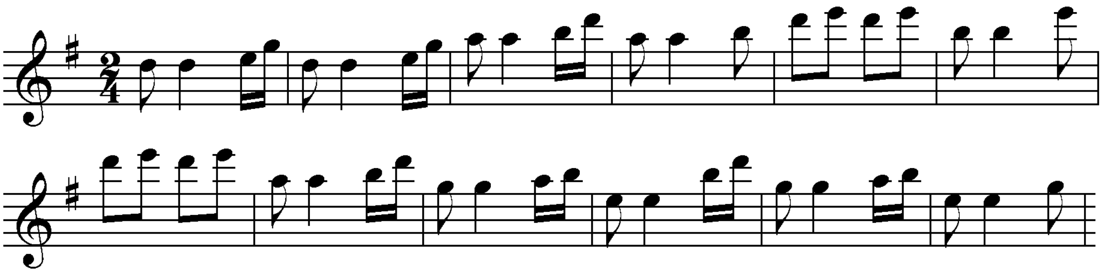
呈现部结束以后，就是展开部。

展开部开始的引子，是由大提琴和巴松管演奏的一个阴沉的下行乐句，沉重的大锣声和定音鼓声，以及乐队的不协和音，预示出不祥的征兆。

紧接着由铜管乐器演奏出凶暴的封建势力的音乐主题：
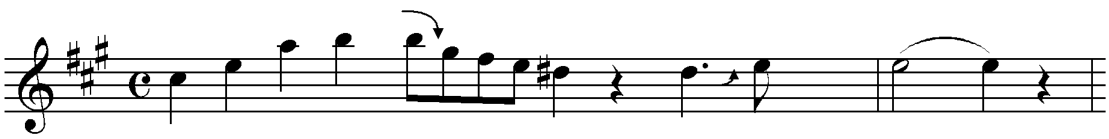


独奏小提琴先用散板奏出祝英台的惊恐不安和痛苦的心情，经过一段乐队的间奏，独奏小提琴用切分的节奏和弦，演奏了反抗的主题。它是由第二主题（即“副部”）变化而来：



为表现这一反抗的主题和封建势力的主题，独奏小提琴和乐队几次交替出现，情绪越来越激烈，逐步形成高潮，刻画祝英台反抗封建礼教的感情和抗婚场面。

乐曲接下去由单簧管引出一段慢板。这段音乐是由爱情主题发展而来，由小提琴和大提琴对答，刻画梁祝楼台相会、互诉衷情的动人场面。

由于封建势力的高压，梁山伯得不到祝英台的爱情，忧郁而死。英台听到山伯死的消息以后，在梁山伯坟前向苍天控诉。这时的音乐，用快板和紧拉慢唱的手法，加上板鼓尖锐的音响，逐渐推向了全曲的高潮。小提琴独奏在这段音乐的最后，使用了梆子腔剧中常用的表现悲痛欲绝的曲调：



这句绝唱表达了祝英台以年轻的生命，向苍天作了最后的控诉，紧接着锣鼓齐鸣，绝望的祝英台纵身跳到梁山伯的坟里，乐曲达到了最高潮。

再现部开始时，用长笛以美妙华彩的曲调，结合竖琴的级进滑奏，把人们带到了神仙的境界。在加用了弱音器的弦乐背景上，第一小提琴和独奏小提琴先后加弱音器重新奏出使人难忘的爱情主题。然后，色彩性的钢片琴在高音区轻柔地演奏五声调式的起伏音型，并多次移调，好像梁祝化成蝴蝶在天上翩翩起舞，歌唱他们忠贞不渝的爱情。

这首乐曲现在已经成为全世界广大听众喜爱的乐曲了。

第四编

外国音乐欣赏



小号
Trombe
长号
Tromboni
大号
Tuba
定音鼓
Timpani
钹
Cymbals
小军鼓
Tamburo
小提琴
Violini
中提琴
Viole
da xue yin yue jiao cheng

第十八章　概　述

在人类数千年的文明进程中，音乐也是由一门原始的、单一功能的艺术逐渐发展而来的：原始社会到中世纪之前，音乐尚处于萌芽状态；从盛行神秘主义到中世纪开始，音乐走上其漫漫发展之路；经过罗马时期复调音乐的出现，到建筑科学发达的哥特时期，教堂、管风琴使音乐更加实用，得到更大面积的普及；文艺复兴时期的简朴、真诚使音乐完全进入了成熟的时期，而巴赫、亨德尔等几位巴洛克大师则为我们奉上了形式趋向完美的音乐，翻开了音乐发展的新篇章；优美典雅的古典主义和崇尚个性张扬的浪漫主义，让我们领略到西方诸位大师的迥异性格；后期浪漫主义与20世纪的喧嚣和多元化的发展，又用音乐独特的魅力折射出这个世界的动荡与不安……

这是一部与人类文明同步发展的音乐历史。我们在学习音乐时会将它们作不同的线索来了解，将音乐按时间风格来划分是最常用的一种脉络：

一、按音乐时期分类

远古时期	公元600年之前
早期中世纪	600年～850年
罗马时期	850年～1150年
前哥特时期	1150年～1300年
后哥特时期	1300年～1450年
文艺复兴时期	1450年～1600年
巴洛克时期	1600年～1750年
古典主义	1750年～1825年
浪漫主义	1825年～1910年
后期浪漫	1890年～1910年
20世纪	1910年～当前

在这些以时间为主线划分的各个时期以外，还有两种是与他们其中的时期相平行的风格流派——民族主义乐派和印象主义乐派。民族主义乐派是指在19世纪中叶，东欧、北欧和俄罗斯的一些倾向于创作具有本民族特色音乐的音乐家，由于他们具有共同的美学特征，一般把他们划分为一个相对独立的整体，统称为民族主义乐派。另一个是存在于19世纪末和20世纪初的、被称为“通往现代的桥梁”的印象主义的乐派，代表作曲家是两位受到西方美术领域中印象派影响的法国人德彪西和拉威尔。这两种风格流派同时与上述时代风格并存。

疆域的划分应该是绝对的，这种风格时代划分却是不能绝对的。如1750年巴赫的逝世仅仅是一个时代结束的标志而已（反过来也显示出巴赫之伟大），实际在他去世之前的30年代，已经有人写出交响曲这种代表着古典风格的乐曲形式；而与他同年出生的亨德尔更是早已开始运用主调音乐的写作手法……我们如果把相应的作曲家放到所属的风格时期中，对他们的音乐理解会更容易些。

二、按演出形式划分

我们可以见到的最直观的“音乐”便是演出或是一些有声的载体（如电视台或者是 CD 等），这些我们听到或看到的演出形式是西方音乐发展过程中数百位音乐家的无数作品的沉淀和积累，也可以当做我们了解西方音乐的一种途径。

演出形式可以是声乐的、器乐的或者是两者结合在一起的。

（一）声乐

1.艺术歌曲（Art songs—Lieder）

在法国，这些歌曲叫做桑松（Chansons），在诗歌的基础上，由五或六部分构成；在德国叫做利德（Lieder），是舒伯特把它发展成为一种重要的音乐形式；在俄罗斯叫做 poMacH（俄语），柴科夫斯基和拉赫玛尼诺夫都是此中大师。

2.圣咏或教会音乐（Sacred or church music）

公元 600 年产生的格里戈利圣咏和在宗教活动中使用的素歌、弥撒曲、圣母颂、众赞歌和受难曲等。

3.合唱（Chorus）

把人声分为女高音（Soprano）、女中音（Alto）、男高音（Tenor）和男低音（Bass）等若干个声部合作的演唱形式，有三重唱、四重唱和大合唱、无伴奏合唱等各种组合。

4.歌剧（Opear）

将音乐（声乐与器乐）、戏剧（剧本与表演）、文学（诗歌）、舞蹈（民间舞和芭蕾舞）、舞台美术等融合为一体的综合性艺术。又分为：正歌剧（如 W.A.莫扎特的《费加罗的婚礼》）、喜歌剧（如 B.斯美塔那的《被出卖的新娘》）、大歌剧（如罗西尼的《威廉·退尔》）、轻歌剧（如 J.施特劳斯的《蝙蝠》）、音乐剧（如格什温的《波吉与贝丝》）、室内歌剧（如欣德米特的《卡迪拉克》）、乐剧（瓦格纳所创）。

（二）器乐

1.独奏（Solo）

一件乐器的演奏。但有时会有另一种乐器为它伴奏。

2.二重奏（Duet）

可以是两个相同的乐器演奏，也可以是两个相对比的乐器的合作。

3.室内乐（Chamber music）

为两件以上同样重要的乐器而写的器乐作品，通常分为奏鸣曲（Sonata）、有三重奏（Trios）、四重奏（Quartets）和五重奏（Quintets）。弦乐四重奏用四件弦乐器：两把小提琴、一把中提琴和一把大提琴。木管五重奏是由长笛、双簧管、单簧管、大管和圆号组成。但钢琴三重奏不是说由三件键盘乐器，而是指钢琴与弦乐器或钢琴与木管乐器的结合。五重奏是在四重奏的基础上增加一件乐器，钢琴五重奏就是钢琴加弦乐四重奏。斯特拉文斯基曾经写过管乐八重奏，配置用了两个大管、两个长号、两个小号、一个长笛和一个单簧管。其中弦乐四重奏最重要的是室内乐形式。

4.交响乐队

由四种主要乐器家族（包括木管乐器组、铜管乐器组、弦乐器组和打击乐器组）构成的乐队，每个乐器组都能构成基本的四重奏。它的发展由蒙特威尔第开始，又有斯卡拉蒂、吕里、拉莫等人的

贡献，经曼海姆乐派打下坚实的基础，“交响乐之父”——海顿的大力改革，最后贝多芬在他的第五交响乐中，“完备”了古典的交响乐队。此后虽然在柏辽兹的“统帅”之下，瓦格纳、马勒、布鲁克纳等人大都走“乐队巨型化”之路，但传统的交响乐队基本上还是贝多芬时代的规模，一般为60人以上，有时超过100人。

三、按作品体裁分

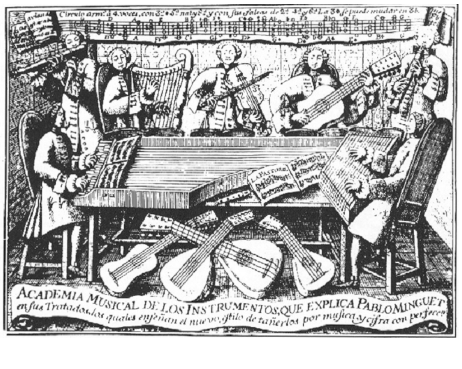
从音乐发展初期声乐时代的独唱、重唱和合唱等音乐体裁，到17世纪后的器乐时代气势磅礴的器乐曲；从短小精致的无歌词到结构复杂需要连续上演四天的乐剧；从贝多芬开始的交响曲中加入人声，到马勒人声与乐队的高度综合，伟大的音乐家们为我们奉献了上百种的音乐表现的体裁，留下了无尽的音乐宝藏，使得我们可以用各种不同的体裁来表达人类的喜怒哀乐，本书将按照音乐作品体裁分类法选释西方音乐中的那些精品。



哥特式建筑



拜占庭式建筑



巴洛克时期的乐器演奏图(约1750年)

第十九章　声乐曲

第一节　民　歌

民间歌曲简称民歌，是劳动人民在生活和劳动中自己创作、自己演唱的歌曲。它是一种重要的音乐体裁，是一切音乐艺术产生和发展的基础。民歌一般以口头创作、口头流传的方式存在于民间，在流传过程中受到人民群众集体的修改、改造和提炼。于是一首民歌也就凝结了不同地域、不同时期、不同身份、不同民族的人们的集体智慧和感情的积累，成为各个国家无形的丰富的宝藏。也成为现代作曲家用之不竭的灵感源泉。

民歌有多种分类方法，可以按体裁分为号子、山歌、小调；按体裁内容分为爱国歌曲、情歌、宗教歌曲、劳动歌曲等；按织体分为单声部、二声部、多声部民歌；还可按地理环境、国家、民族、方言划分等。

作为一种“集体创作作品”，民间歌曲具有教育功能、礼仪功能、娱乐功能、祭祀与驱邪功能、交流功能，是一种具备多功能、多重信息价值的艺术形式。
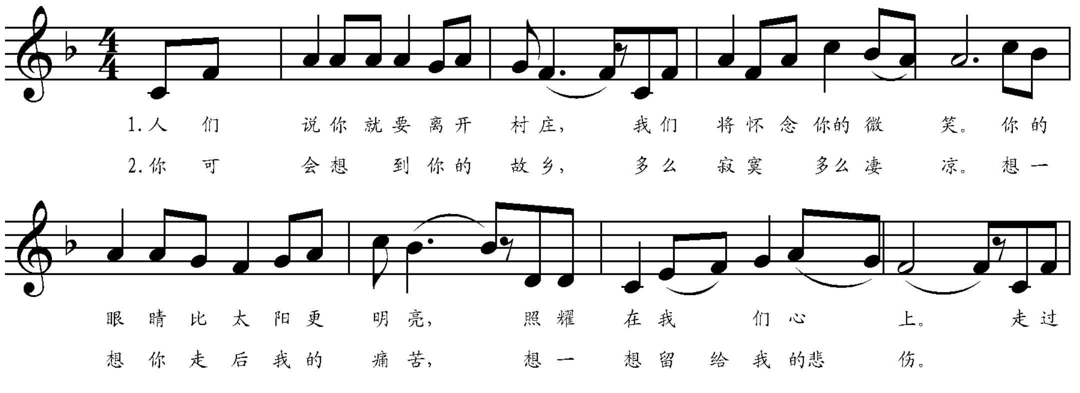
《红河谷》
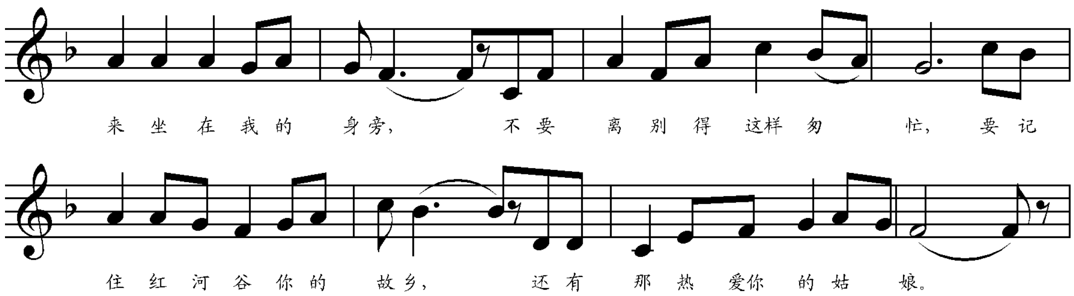
红河，源出美国北部明尼苏达州的冰川湖，从南向北流入加拿大尼托巴省，继续往北注入温尼伯伦，全长490千米。《红河谷》是红河流域的一首民歌，具有美国北方的民间音乐风格。在加拿大南部的红河流域也十分流行，故而美国人和加拿大人都将其看做本国的民歌。

这首歌的歌词表现了一个小伙子就要离开自己的恋人和故乡远走他乡之时，姑娘一往情深、恋恋不舍地向心上人倾诉衷肠。歌曲的旋律优美朴实、感情真挚，富于生活气息。F大调，4/4拍，歌谣体，结构为起、承、转、合四句式。

红　河　谷

美国和加拿大民歌





（3—4 段略）

印尼民歌《星星索》

印度尼西亚民歌，流传于印尼苏门答腊岛托巴湖地区。当地巴达克族以渔业为生，在湖上劳动时常伴以优美的船歌，《星星索》就是其中一首。“星星索”这三个字实际上就是他们划船荡桨的“号子”。本来这首歌仅在印尼本国流行，60 年代初印尼文化代表团出国访问时作为“千岛之国”独特风格的代表曲目，成为一首在世界流行的无伴奏合唱曲。

歌曲中四部分合唱的固定音型“啊，星星索”就是人们划船时为船桨起落哼出的伴衬，充满生活情趣。在这样的前奏下，引出男高音节奏悠长、委婉动听的歌声，倾吐着对心爱的姑娘的思念之情，极富诗意。优美抒情的旋律、简练集中的合唱手法使它成为无伴奏合唱的保留曲目。

歌曲为 4/4 拍，G 大调三部曲式。全曲采用男声领唱加合唱队伴唱的形式，主旋律风格粗犷，气息宽广，用歌声表达将要和心爱姑娘见面的激动心情。
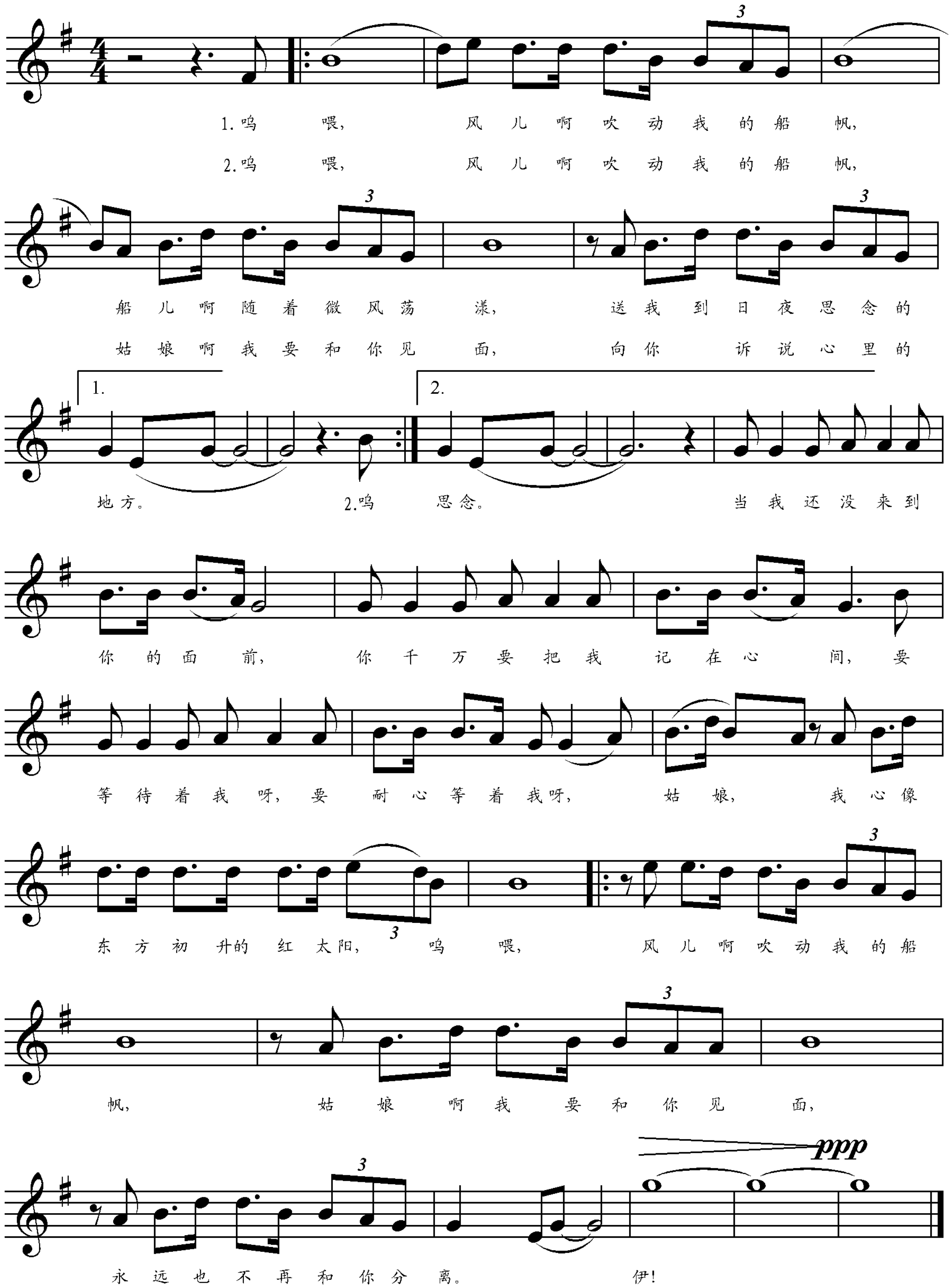
A 段开始的长音表现出船歌特有的辽阔和宽广，弱起的旋律优美动人，附点音符和三连音的使用贴近生活，生动地刻画出主人公驾船行驶在波光粼粼的水面上……此时的男声伴唱一直唱着弱起的固定音型“星星索”，使领唱的歌声始终漂浮在荡漾的水面上。

B 段的伴唱首先与前段有了极大的对比，变成气息悠长的哼鸣，用平静稳定的旋律反衬出主人公的激动心情；男声领唱此时唱出的有连续切分音和附点音符的急促旋律，表达出其急切的心情，经过一个 8 小节的短暂对比，曲子马上进行到再现的 A 段。

再现的 A 段领唱和伴唱的织体又重新回到开始的状态，旋律与开始几乎没有变化，伴唱也保持着原有的固定音型，表达出主人公轻松愉快的心情，结尾的终止用了Ⅰ－Ⅵ－Ⅰ的旋律进行，并在高八度的主音上结束。

星 星 索

印度尼西亚民歌


1.呜 喂， 风 儿 啊 吹 动 我 的 船 帆，
2.呜 喂， 风 儿 啊 吹 动 我 的 船 帆，
船 儿 啊 随 着 微 风 荡 漾， 送 我 到 日 夜 思 念 的
姑 娘 啊 我 要 和 你 见 面， 向 你 诉 说 心 里 的
1.
2.
地 方。 2.呜 思 念。 当 我 还 没 来 到
你 的 面 前， 你 千 万 要 把 我 记 在 心 间， 要
等 待 着 我 呀， 要 耐 心 等 着 我呀， 姑 娘， 我 心 像
东 方 初 升的 红 太阳， 呜 喂， 风 儿 啊 吹 动 我 的 船
帆， 姑 娘 啊 我 要 和 你 见 面，
永 远 也 不 再 和 你 分 离。 伊！
ppp

俄罗斯民歌《三套车》

“三套车”是西伯利亚的冰天雪地中最常见的交通工具，是一种三匹马拖曳的雪橇，速度极快。

作为一种俄罗斯传统的雪地交通工具，它出现在许多艺术作品中：伟大的俄罗斯作曲家柴科夫斯基的钢琴曲《四季》中，《十一月》的副标题就是“三套车”。在这些作品中，大家熟悉的还有俄罗斯民歌《三套车》。

不管是在俄罗斯还是在中国，这都是一首广为流传的歌曲，是一首反映旧社会劳动人民困苦生活的音乐作品。歌曲采用了“变化分节歌”的结构，d 和声小调，4/4 拍，速度中庸，表现了赶车人沉重忧郁的心情。歌词大意是描写赶车人由于自己心爱的马要被财主买去而带来的悲伤和愤怒的心情。原曲有五段歌词，翻译时被略去四、五两段，第三段变化后成为全曲的高潮。
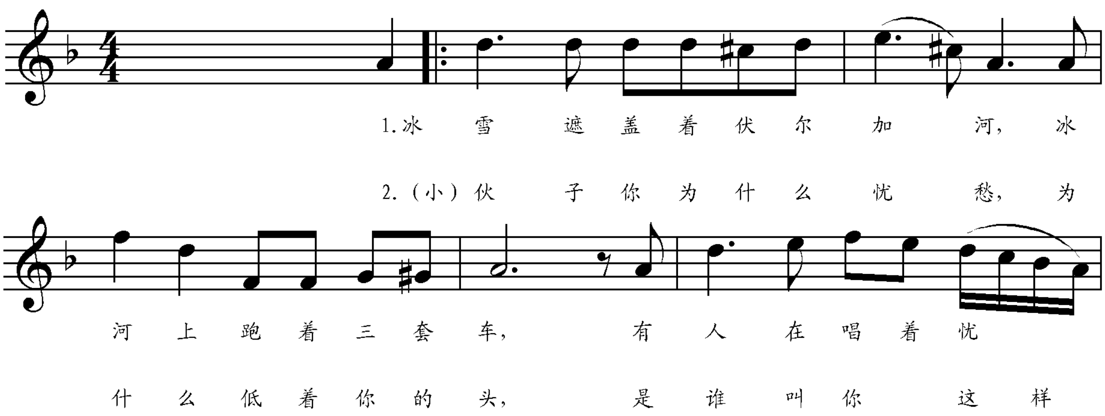
前两段是典型的分节歌形式，叙述在伏尔加河上行驶的一架三套车，乘客询问正在唱着忧郁的歌的赶车人为何如此忧愁……第三段是经过译者加工的赶车人的悲愤回答：跟我走遍天涯的老马要被可恨的财主买去，苦难将会等待着我和它！前两段旋律素材统一节奏，和声小调和中庸速度的应用使之充满忧伤的气氛，音区跨度较大，第二句旋律即出现了高音 F，距离全曲的最高音仅有三度的空间，充分表达了赶车人的“愤”。第三段旋律线条进一步扩展，第一句“你看吧，这匹可怜的老马”，音区直接达到全曲的最高音，是赶车人愤怒的完全释放！把赶车人对老马的感情表达得淋漓尽致、生动逼真，后面的旋律进行又回到开始呈示时常用的属音到主音的“抑扬格”动机进行上，表现了赶车人的无可奈何，而后结束。
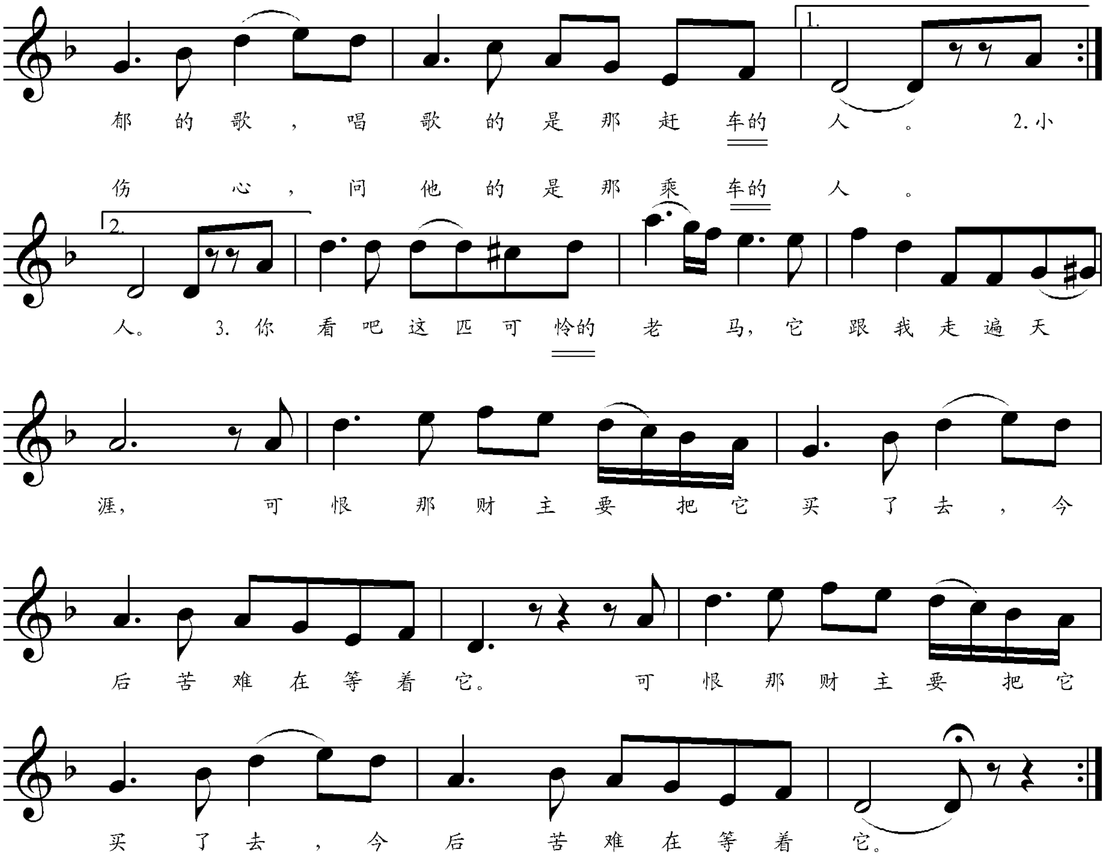
全曲的音乐语言简洁，首尾一致，动机贯穿一致，半音使用与情绪统一，旋律琅琅上口，也增加了乐曲广泛流传的可能。

三　套　车

（俄罗斯民歌）

高　山　译词
宏　扬　配歌





《樱　花》
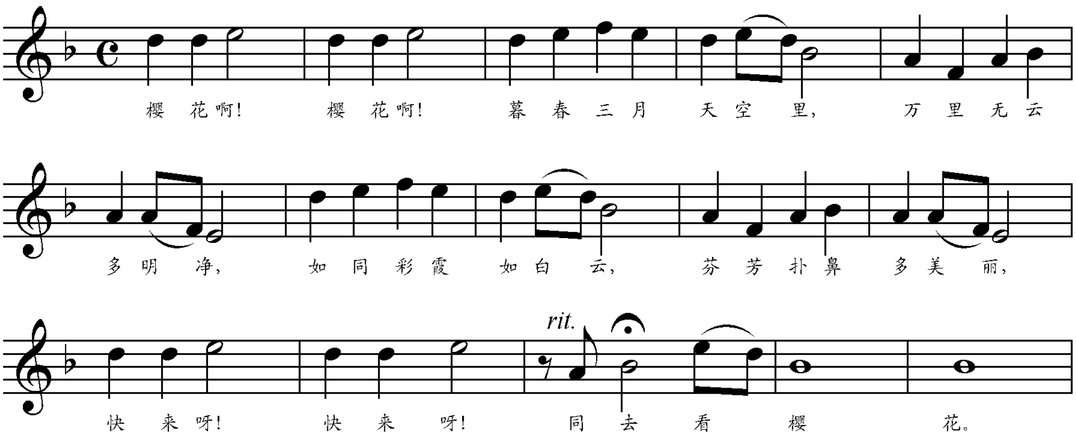
日本民歌，具有悠久的历史和独特的民族风格，表现的题材也比较广泛，涉及人民的爱情生活、劳动生活、风俗习惯、自然风景以及社会生活的各个方面。日本民歌的演唱方法也很独特，采用特殊的颤音、一词多音的拖腔，多以其民间的“都节调式”（即346713）为调式基础，民族风格和韵味十分浓郁。

樱花是日本的国花。这是一种春季开花的美丽的观赏植物，深受日本人民的喜爱。《樱花》这首民歌表达了日本人对樱花的赞美珍爱以及春光时节人们外出赏花的愉悦欢快的心情。

这首歌的演唱速度从容不迫，使人联想到游人木屐的缓缓行进和日本人民典雅的含蓄的气质。歌曲采用“都节调式”音阶，虽只有14小节，但其以级进为主的旋律进行和每句分别落在4、7、3音的这种日本民歌所特有的特殊落音，使其篇幅虽小，但民族风味浓郁，音乐形象十分鲜明。

樱 花

日本民歌



（以下略）

朝鲜民歌《阿里郎》

《阿里郎》是朝鲜民族最具代表性的名曲，流传范围之广，体裁之多使之几乎成为朝鲜民族的代名词，它具有鲜明的民族特色和民族风格，表现了朝鲜民族对爱情的忠贞和对美好生活的向往，今天光是有关阿里郎的歌词数量就有1300余首之多。既有大型歌剧，又有电影等多种形式传唱于世界各地。阿里郎有多种解释，其中最为普遍的一种解释是：“啊”的意思是“我”，“里郎”的意思是“夫君”。

有关《阿里郎》的产生和源泉流传着各种各样的民间传说，但其中流传最广的就是《里郎与圣妇》的传说：

在李朝中叶时，有个叫里郎的小伙子和圣妇的姑娘在地主家里做长工。

有一年，村子遭受史无前例的旱灾。地主不顾农民食不果腹，强迫农民和佃农交纳租粮。最后狠毒的地主竟然抢走了农民的种粮。

为此，愤怒的村民举行了暴动，里郎和圣妇也参加了这一暴动。官府接到报信，马上下令镇压暴动。全村村民留下的鲜血将大地染得通红。

在这一流血事件中，里郎和圣妇幸运地保全了性命，他们避开了官府军队的追击，躲到名叫水落山的深山里相依为命。

后来，反对地主剥削与压迫的农民斗争蔓延到各个地方。据传说，里郎为冤死的村民报仇雪恨，越过山岭走向战场。此时，不忍与心爱的丈夫离别的圣妇，即兴唱出一首歌曲，就是《阿里郎》。
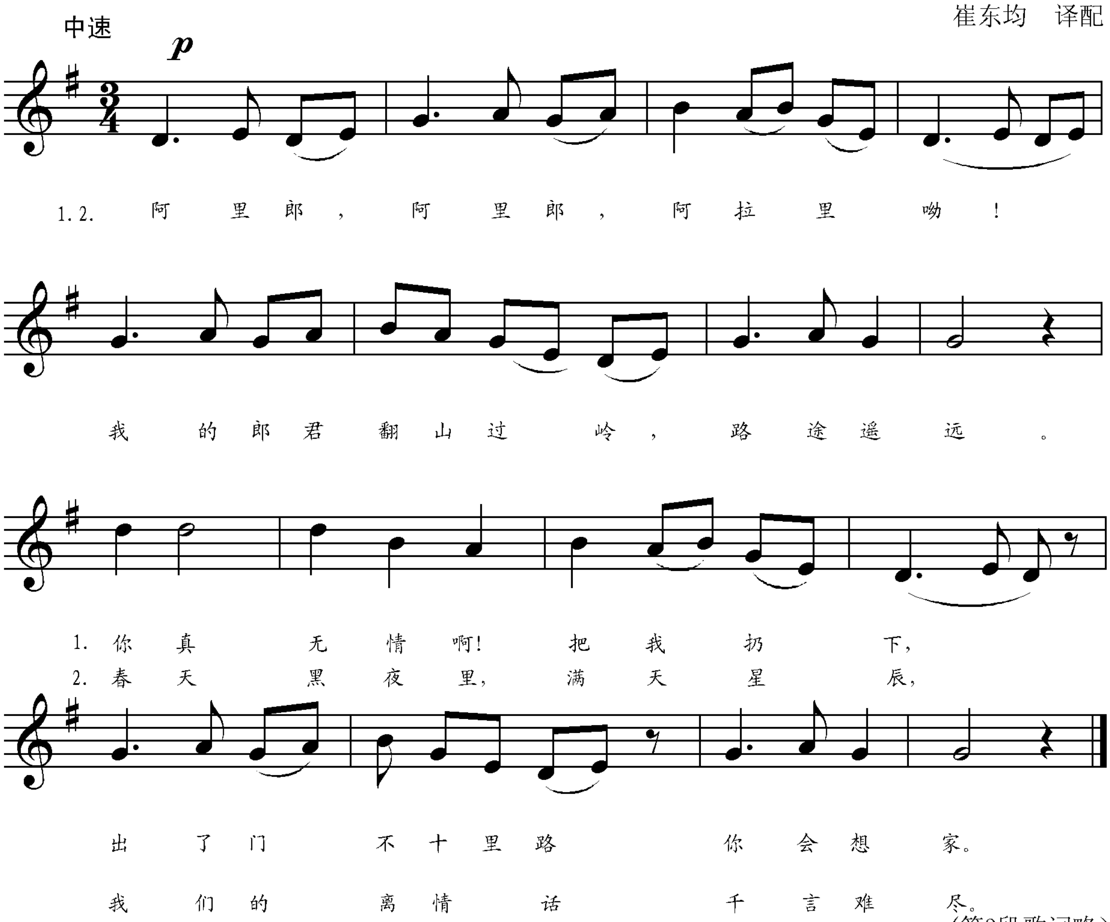
《阿里郎》的词源与文字一样，是因为表达了离别心爱的丈夫时的悲痛之情而得名，但也有圣妇丈夫名字的说法。

在日本统治时期，《阿里郎》更成为朝鲜人民反抗压迫、怀念祖国故乡的革命歌曲。

歌曲为G大调，3/4拍，简洁的方整结构按照“起、承、转、合”的发展手法使旋律琅琅上口，音区相对较窄，只有一个八度。前两句旋律从低音区开始，使用了模进手法，使歌曲充满了思念情绪，第三句达到最高音区，变换了节奏，唱出对里郎的期望和幽怨；最后一句的四个小节，对歌曲第一句的四个小节进行了变化重复，包含着对里郎的怀念和牵挂。

阿 里 郎

朝 鲜 民歌
崔东均 译配



（第3段歌词略）

第二节 艺术歌曲

18 世纪末 19 世纪初，欧洲盛行的一种抒情歌曲，统称艺术歌曲，有诗歌、人声和器乐伴奏（通常为钢琴）组成。其特点是歌词采用著名诗歌，音乐为诗歌服务，乐曲作为整体的目的是突出诗歌的美，乐曲的形式是逐渐从分节歌发展成为通谱歌，侧重表现人的内心世界，表现手段及作曲手法比较复杂，许多艺术歌曲现已成为声乐教材或音乐会保留曲目。

德国艺术歌曲代表作曲家有舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫、理查·施特劳斯等。法国有福雷、德彪西等。俄国有格林卡、柴科夫斯基、拉赫马尼诺夫等。

另外与之相关的声乐形式还有套曲，就是一组内容相关的艺术歌曲，如舒伯特的《冬之旅》和舒

曼的《诗人之恋》。

《我的太阳》

由意大利作曲家卡普阿作曲的这首歌是世界上最为“流行”的一首艺术歌曲，那不勒斯是意大利的民谣之乡，这首《我的太阳》就是在每年9月举行的“那不勒斯”艺术节上首演的，而后在世界上广为流传。

这首歌曲总是被人认为是那不勒斯民歌，这与作者卡普阿能够牢牢把握住意大利的地方风格是分不开的。卡普阿受莎士比亚的剧本《罗密欧与朱丽叶》中“是什么光从那边窗户透进来？那是阳光，朱丽叶就是太阳”的诗句启发，创作出这首借赞美太阳来表达真挚爱情的歌词。由于它的大范围流传，以及后来在奥林匹克运动会上给人带来的震撼，被人们誉为意大利“代国歌”。

1940年，二战期间，奥林匹克运动会在芬兰举行。按照惯例，凡参加运动会的国家应事先向大会提供自己的国歌乐谱。但墨索里尼政府竟然忘了向运动会提供意大利“新国歌”，即法西斯政府所谓的“国歌”。于是，一桩富于戏剧性的历史事件在运动场上发生了：当意大利运动员步入运动场时，乐队指挥发现他的指挥谱架上没有意大利“新国歌”的乐谱。于是，这位乐队指挥急中生智，提示乐队队员，一起演奏意大利歌曲《我的太阳》，以取代迟迟未来“报到”的意大利法西斯独裁政府的新“国歌”。

当乐队奏出《我的太阳》的音乐时，整个运动场上的人员先是惊愕，接着，大家很快就醒悟过来了：用《我的太阳》取代意大利“新国歌”那是最合适不过的事啊！于是，各国运动员，包括意大利本国运动员以及在场工作人员都不约而同地按照节拍热烈击掌、拼命跺脚，默认了《我的太阳》为意大利代国歌的特殊地位，由此，该首歌曲得到了更广泛的流传。
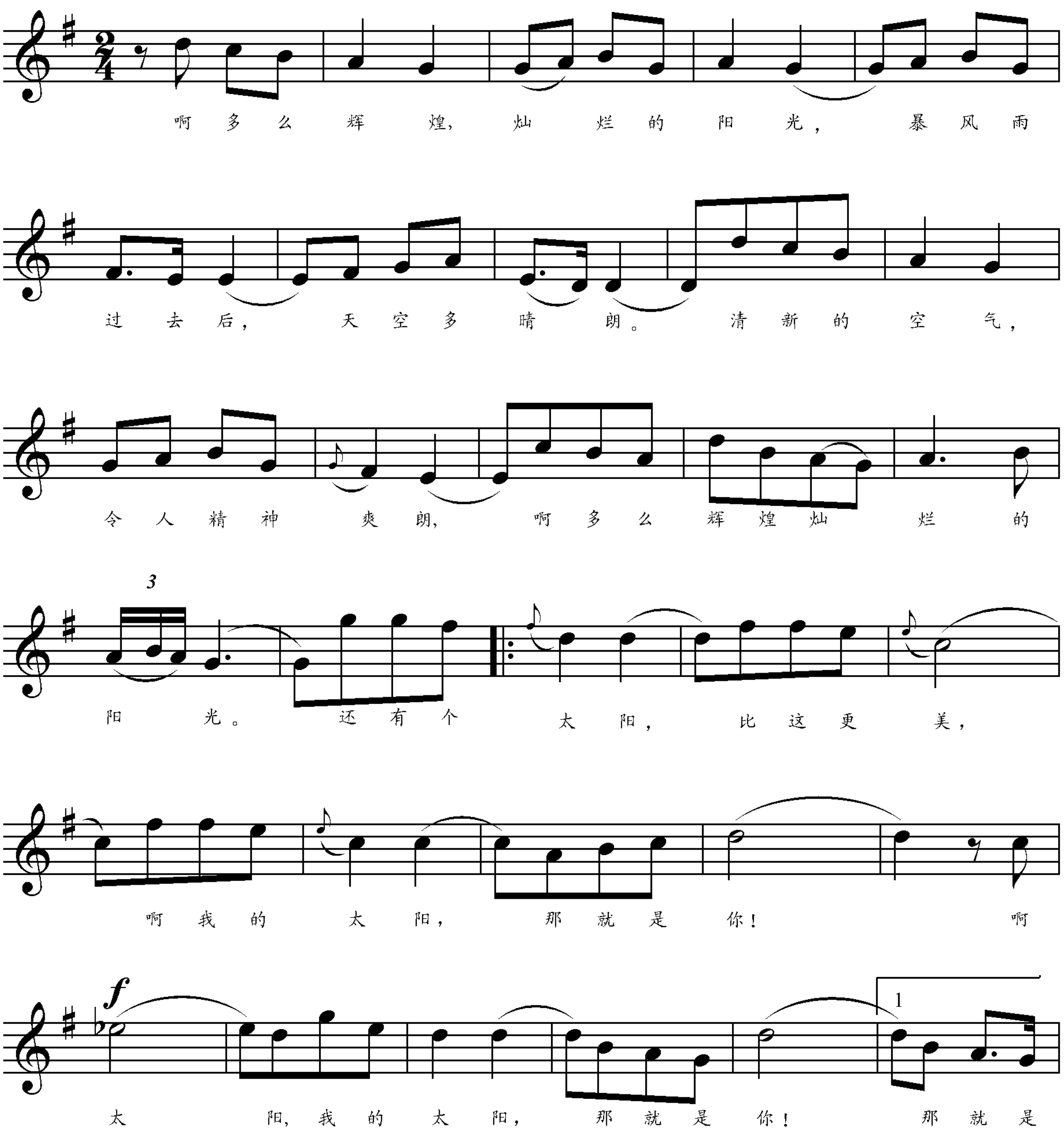
《我的太阳》是G大调，2/4拍，二部曲式。开始的前奏使用的是B段的材料写成，A段从中音区开始，弱起小节在乐曲开始就给人一种雨过天晴的晴朗之感，令人眼前一亮，后面的旋律一直建立在这个弱起小节之上(后面也是一直贯穿全曲)，经过数次模进，旋律逐渐发展到高音区，逐渐进入高潮，而这时歌曲进入了全曲的B段，节奏和前面有了大的对比，气息和内部律动慢慢拉长，没有改变的弱起节奏作为主导节奏统一了全曲的旋律，音区的扩展和降Ⅵ级音的使用给乐曲增添了新的扩展，最后反复吟唱的“那就是你”把乐曲带入高潮而结束。

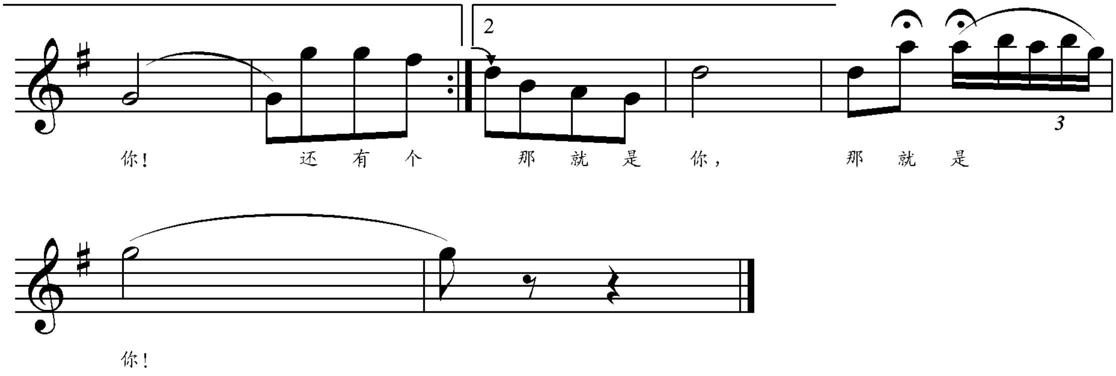
流畅动听的旋律使它像其他几首比较著名的歌曲一样，被人们改编成了各种器乐曲，有人还把它用管弦乐队来演奏，使这首歌曲不但成为各国男高音的保留曲目，而且还被人们在各种场合传唱。

我的太阳

［意］卡普阿 曲
尚家骧 译配

小行板





《摇篮曲》

【作者介绍】

舒伯特·弗朗茨·彼得(Schubert，Franz Peter，1797～1828)，奥地利作曲家，浪漫乐派奠基人之一，“艺术歌曲之王”。1797年1月31日，舒伯特诞生在维也纳近郊赫田塔尔的一个教师家庭，父亲为爱好音乐的小学校长。舒伯特8岁开始随父、兄学习小提琴和钢琴。9岁那年，从教堂合唱指挥霍尔策那里学习音乐理论和风琴演奏。小舒伯特丰富的音乐知识常常使霍尔策大为震惊，他说：“当我想介绍给他点新东西的时候，却发现他已经知道这个了。”舒伯特11岁时，以出色的童声担任了教会合唱队的歌手，兼奏小提琴。以后又考进了教堂的合唱团寄宿学校，在那里免费住宿和学习。少年时代的舒伯特已显露了多方面的音乐才能。舒伯特早已开始作曲，在学校念书时，他已创作了第一首交响曲、许多歌曲和器乐曲，但他却常常苦于没有钱买五线谱纸。他曾自叹道：“如果有钱买纸，我就可以天天作曲了！”1818年，舒伯特不顾父亲的坚决反对，抱着对艺术和生活天真的幻想，毅然辞去了教师的职位，决心当一名“自由艺术家”。舒伯特既不愿依附于权贵的门下，去做他们的忠实奴仆；也不愿用自己的艺术为统治者粉饰太平，去写那些专供娱乐用的浮华、空虚的作品。他要用自己那才气横溢的音乐去倾吐当时一部分进步知识分子内心的痛苦；唱出市民阶层所憧憬的美好希望。虽然舒伯特的歌曲和音乐作品当时在维也纳市民中已家喻户晓，广为流传了，但却因得不到官方的赏识而难于出版和演出。舒伯特在生前，甚至还没有听到过自己创作的交响曲的演出。1828年11月19日，年仅31岁的舒伯特因患病得不到充分治疗而离开了人间。亲友们按照舒伯特临终的嘱托，把他安葬在贝多芬墓旁。在他的墓碑上刻着这样的字句：“死亡把丰富的宝藏，把更加美丽的希望埋葬在这里了。”舒伯特没有像某些消极浪漫主义艺术家那样，以自己的创作去美化中世纪的社会，以乔装打扮的古代亡灵来引导人们逃避现实；而是面对着严酷的现实，用自己的音乐作品道出了压抑在心中的悲愤，唱出了自己对光明的渴求，控诉了命运的不公。虽然作为一个小资产阶级知识分子，他还不能找到造成这不平命运的社会根源，更不可能看到光明的出路在何处。但是，通过他那一首首曲诉衷肠的音乐作品，人们可以更清楚地了解到他所处的社会的黑暗和当时一代知识分子的痛苦、矛盾。这一点，正是舒伯特的音乐作品在今天所具有的现实意义。他的主要作品有：交响曲九部，以《b小调第八(未完成)交响曲》最为著名；声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》和《冬之旅》；艺术歌曲六百多首，著名的有《野玫瑰》、《摇篮曲》、《圣母颂》、《魔王》、《鳟



舒伯特

鱼》等；还有歌剧、钢琴等其他体裁的作品。

【作品介绍】

摇篮曲也叫催眠曲。本来是民歌的主要体裁之一，原指母亲在摇篮旁为婴儿安静入睡而唱的歌曲，16 世纪形成专业作品，后来由舒伯特、勃拉姆斯等作曲家发展成为一种独立的音乐体裁。19 世纪成为一种具有独特风格的器乐体裁。摇篮曲的音乐形象优美、安静、亲切、甜美；曲调简单、动听，其节奏和伴奏大多模仿摇摆的律动，有摇晃之感；通常采用 6/8、3/4、4/4 的节拍，速度中庸、徐缓。

舒伯特的《摇篮曲》，写于 1816 年，由克劳谛乌斯作词，编为作品 498 号。

关于《摇篮曲》的创作的一个小故事：一天，舒伯特又冷又饿，却已身无分文。他不得已走进一家饭馆，拿起桌上的报纸，为上面的一首小诗在菜谱上作了一首歌曲。起初，饭馆老板以为他是个要饭的，想轰走他，后来看到乐谱，便知道他是一位作曲家。于是老板收下了乐谱，并免费给了舒伯特一盘土豆。这首乐曲就是著名的《摇篮曲》。多年以后，这首歌的手稿被送到巴黎拍卖，以四万法郎开价。

这首《摇篮曲》降 A 大调，4/4 拍，单乐段形式，明显的“起承转合”式结构。

旋律素材简单，四个乐句中紧紧围绕着开首的音乐动机，在这个短小的歌曲中，这个动机竟然被重复了九次，给人一种甜美温馨的感觉。
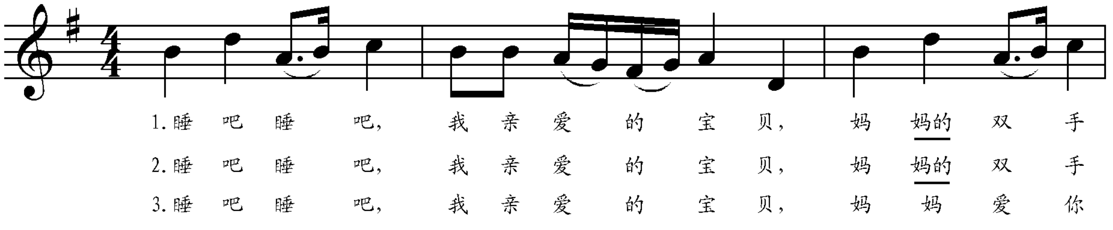
歌曲的旋律优美，音域很窄，在一个八度以内，富有民歌特点，主题动机内的附点节奏式旋律富有摇晃的感觉，分节歌形式，三段歌词，简单上口，容易记忆，丝毫没有脱离摇篮曲本来的特征。
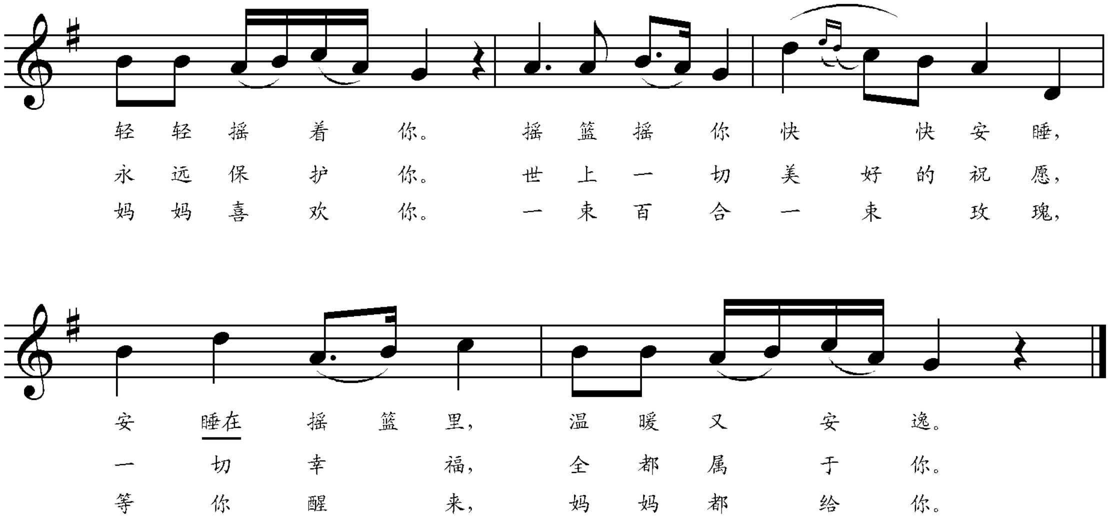
法国作曲家大仲马描述肖邦的《摇篮曲》的生动文字同样可以用来形容我们的听后感：静穆的音乐渐渐弥漫于大气之中，把我们笼罩在同一种感觉里，这种感觉可以比得上洗过土耳其浴后，一切意识都被驱散，进入了一种平静的状态。这时和谐的身体除了需要休息外，再没有别的欲望；心灵看到囚禁它的牢门已经统统打开，要到哪里就到哪里去，但它总是趋向于蓝色的梦境。

摇　篮　曲

克劳谛乌斯　词
舒 伯 特　曲
尚家骧　译配

行板





《乘着歌声的翅膀》

艺术歌曲《乘着歌声的翅膀》原词来自于海涅的同名抒情诗，由德国伟大作曲家门德尔松(Felix Mendelssohn，1890～1847)作曲，是独唱歌曲中流传最广的一首，本来这首歌曲是他作品第36号的六首歌曲中的第二首，创作于1834年。当时门德尔松25岁，在杜塞尔多夫担任指挥下，是海涅的诗歌激发了他的写作灵感。


海涅


门德尔松

虽然门德尔松的主要创作范围是钢琴曲、室内乐和管弦乐曲，但并不影响他的声乐作品在音乐发展史中的重要地位(如清唱剧《保罗》、《伊利亚》)。作为典型的浪漫主义作曲家，门德尔松风格倾向于古典(比门德尔松小一岁的舒曼则更倾向于浪漫)，在这首艺术歌曲中有着具体的表现。

歌曲为G大调，6/8拍，六拍子为歌曲提供了一个连贯流畅的基础。

钢琴伴奏从头到尾一直保持着优美的短琶音，分解和弦传统简单，线条流畅清晰，不加修饰的和声织体非但丝毫没有单调的感觉，反而使整个旋律沐浴在春天的轻松之中，和旋律一起构造了一幅温馨而富有浪漫主义色彩的美景：

乘着歌声的翅膀，跟亲爱的人一起前往恒河岸旁，在开满红花、玉莲、玫瑰、紫罗兰的宁静月夜，听着远处圣河发出的潺潺涛声，在椰林中饱享爱的欢悦、憧憬幸福的美梦……
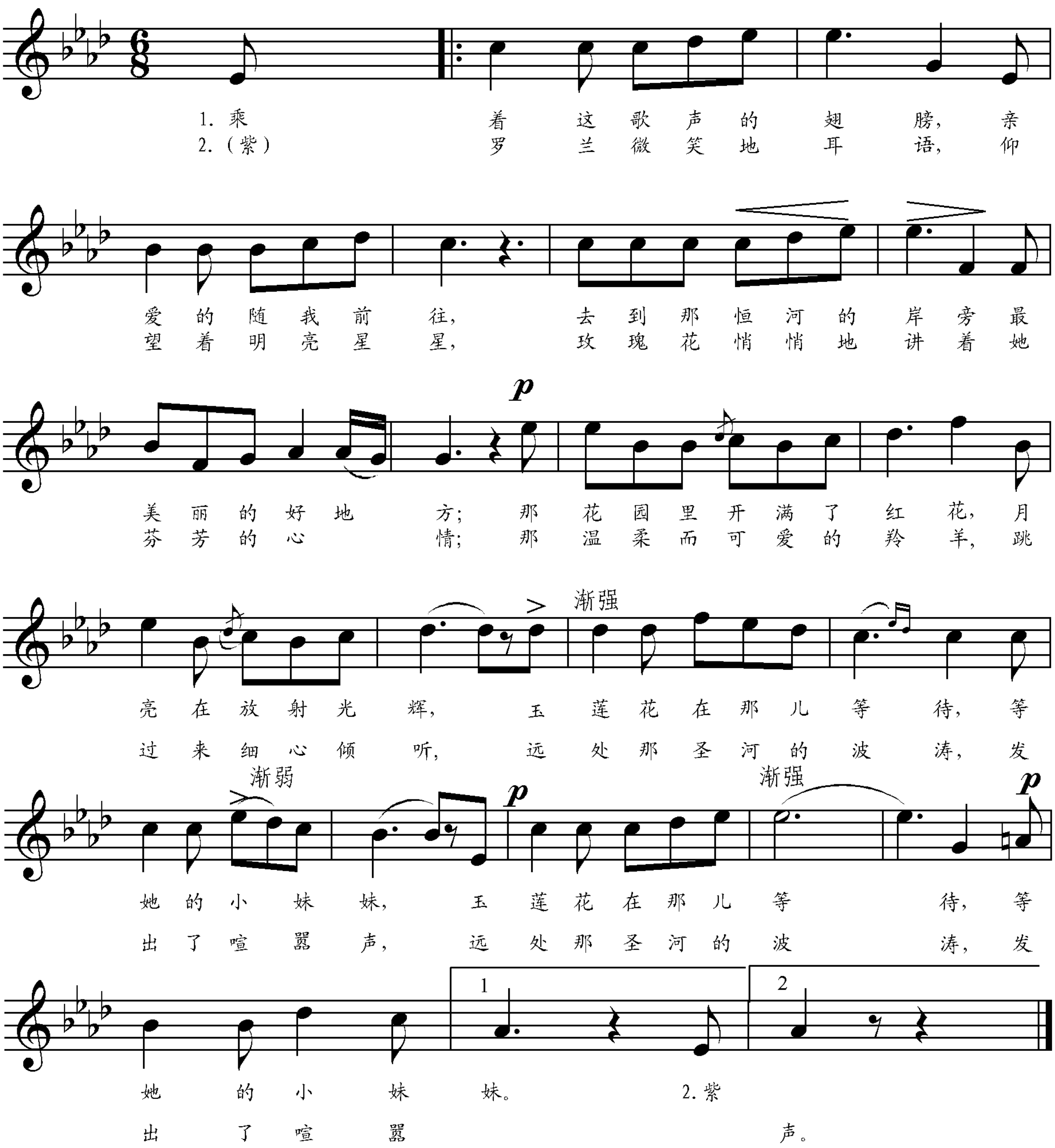
旋律气息绵长，平稳中不时插入下行大跳音程，但旋律发展一直控制在传统的和声中，成为一个个夺目的星星点缀，在结束句上的变化音更是画龙点睛之笔，勾勒出充满希望和等待的春天之美。

虽然歌曲长度不到三分钟，但在这浓缩的时间里，门德尔松为我们刻画出一幅精致的春天景象，像莫扎特把他对春天的赞美浓缩在《渴望春天》中一样，门德尔松也为我们奉献了一首不可多得的音乐小品。

乘着歌声的翅膀

〔德〕海　涅　原诗
〔德〕门德尔松　曲
廖晓帆　译配

稍慢　幽静地



第二十章　器乐曲

第一节　特性器乐体裁

一、前奏曲　序曲　练习曲

(一)前奏曲

前奏曲(Prelude)原文是“序”、“引子”之意,是一种单主题的中、小型器乐曲。源自十五六世纪某种乐曲前的引子,最初常为即兴演奏,有试奏乐器音准、活动手指及准备后边乐曲进入的作用。不少作曲家均创作过独立的钢琴前奏曲。前奏曲形式自由,以曲调的不断流动和即兴展开为主要特色。前奏曲可分为:(1)快速音型式,使用分解和弦或音阶,有些即兴式风格;(2)舞曲式,与某些舞曲性格相似,如阿勒曼舞曲(Allemande)、库朗舞曲(Courante)、萨拉班德舞曲(Sarabande)等;(3)对位式,有时前奏曲反而比赋格更多对位。19 世纪后,歌剧、乐剧中的开场或幕前音乐亦有称作“前奏曲”的,其含义与上述独立题材的前奏曲有所不同。1839 年,肖邦写了 24 首钢琴小品《前奏曲》,这时的前奏曲多已经没有了引子的特征,成为独立的具有即兴特点的中小型乐器乐曲。后来有不少作曲家用前奏曲这一题材来写钢琴小曲和管弦乐作品,如德彪西的《牧神午后前奏曲》等。

(二)序曲

序曲(Overture)原来是指歌剧、清唱剧、舞剧及其他戏剧作品和声乐、器乐套曲的开始曲。在 17 世纪早期,歌剧的序曲是一种简短的开场音乐,无固定形式。18 世纪后半叶以后的古典序曲,大多采用奏鸣曲式的戏剧性结构。代表形式为吕利创始的“法国序曲”和 A.斯卡拉蒂创始的“意大利序曲”。其中“意大利序曲”快—慢—快的曲式结构成为古典交响曲的前身。L.van 贝多芬《埃格蒙特》序曲开了为戏剧写序曲之先河。贝多芬还把序曲发展成为一种可以独立演出的标题性管弦乐曲,如他的《科利奥兰》序曲,成为一种成熟的体裁。19 世纪浪漫派作曲家对这种独立音乐会序曲很感兴趣,如 F.门德尔松、R.舒曼、H.柏辽兹等都创作过此类音乐会序曲。F.李斯特则将这种具有特定标题内容的、单乐章管弦乐曲进一步发展成交响诗。影响较大的序曲有比才的《卡门序曲》以及柴科夫斯基的《1812 序曲》等。

(三)练习曲

练习曲(Study),原指专为练习某一方面的器乐演奏技巧而设计的练习曲。但是后来的作曲家把它写成了一种具有很高艺术性且很有特色的器乐独奏曲体裁。这类练习曲既有练习技巧的实用价值,又有与其他体裁相同的舞台效果,经常在音乐会上表演,所以被称为“音乐会练习曲”。

巴赫、古诺《前奏曲·圣母颂》

【作者介绍】

《圣母颂》是法国作曲家古诺的代表作。伴奏部分取材于巴赫的《十二平均律钢琴曲集》中的《C 大调前奏曲》。



古诺



巴赫

古诺 1818年生于巴黎，死于1893年。他的父亲是画家，母亲是钢琴家，因此，从小古诺就受到了良好的艺术熏陶。古诺自幼随母亲学习音乐，18岁考入巴黎音乐学院。1839年，他以一部大合唱《费尔南德》获罗马大奖，从而得到公费去意大利深造的机会。

在罗马，古诺热衷于宗教音乐的研究。回国后，他在教堂担任管风琴与唱诗班指挥，并组织了"古诺合唱团"。他曾经受过宗教神职训练，但他又不肯接受圣职。不过出于对天主教的信仰，他谱写了大量宗教音乐。

从1851年起，古诺开始致力于歌剧的创作。他一生共写了12部歌剧，其中最成功的是《浮士德》和《罗密欧与朱丽叶》。

除歌剧以外，古诺还写了许多通俗易懂的小品。其中，根据巴赫《C大调前奏曲》而创作的《圣母颂》博得了人们广泛的赞誉。此外，受到欢迎的小品还包括《小夜曲》等作品。

1852年至1860年，古诺担任俄耳菲昂联合合唱协会指挥，1870年到1875年，移居英国，组织了一个唱诗班，唱诗班几经发展成了有名的皇家合唱团。

1893年11月17日，古诺病逝于巴黎，享年75岁。

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(1685～1750) 西方音乐之父，德国最伟大的作曲家之一，生于爱森那赫市音乐世家。18岁起历任多处教堂和宫廷的乐长及管风琴师。生前仅以管风琴演奏家著名，去世近百年后，其创作才得到应有的尊重。一生作品浩如烟海，主要作品有：二百多部宗教及世俗"康塔塔"、若干部宗教《受难曲》、《b小调弥撒曲》、《平均律钢琴曲集》、《创意曲集》、《古钢琴组曲》、小提琴和大提琴《无伴奏奏鸣曲》、《布兰登堡协奏曲》六首、《乐队组曲》四首和大量管风琴曲及晚年创作的大型乐曲《赋格的艺术》。其创作以副调手法为主，构思严密，感情内在，富于哲理性和逻辑性，并在德国民族音乐的基础上，集16世纪以来尼德兰、意大利和法国等国音乐之大成，是巴洛克音乐发展的顶峰。

【作品介绍】

这首原为声乐曲的作品作于1859年。后被改编为小提琴、长笛、大提琴、竖琴独奏曲，管弦乐曲及合唱曲。《圣母颂》本来是天主教徒对圣母的颂歌，16世纪时，罗马教廷曾做出规定，不准随意改动《圣母颂》的歌词。19世纪后，《圣母颂》的歌词和旋律都打破了这种规定，更多地和世俗人情联系了起来。如舒伯特的《圣母颂》。古诺在这里，仍袭用教会原用歌词，但在曲名上注有"附在巴赫第一首前奏曲上的宗教歌曲"，即以巴赫这首世俗乐曲作为伴奏部分，这说明本曲已不是纯粹的宗教作品。乐曲优美动听的主旋律与伴奏声部——巴赫的前奏曲相辅相成，结合得天衣无缝，浑然一体，显示了一代大师的灵感，成为一段乐坛美话。

伴奏部分《C大调前奏曲》是《平均律钢琴曲集》第一集中按照调号顺序写作的第一首乐曲。也是《平均律钢琴曲集》中流传最广的一首。

全曲分解和弦由左右手配合构成，速度中庸，情绪平和，织体简单流畅，只有一种节奏贯穿全曲，力度起伏不大，于平静中蕴涵着圣洁的美，这可能也是被古诺选中当成他的《圣母颂》歌曲伴奏的原因。

《圣母颂》采用行板，4/4拍。由于考虑到人声演唱，采用了G大调。一开始轻轻奏出巴赫C

大调前奏曲开头。四小节的分解和弦音型，形成整个乐曲恬静的基调。随后呈现主旋律，前四小节稳定的长音，深刻地表现出对圣母的虔诚之情。后面的旋律进行逻辑有序，多次运用了模进的手法，配合上巴赫匀称均速的分解和弦，把对圣母纯洁的感情表现得淋漓尽致，多处使用的大跳，也深情地唱出古诺对宗教的用心体验。
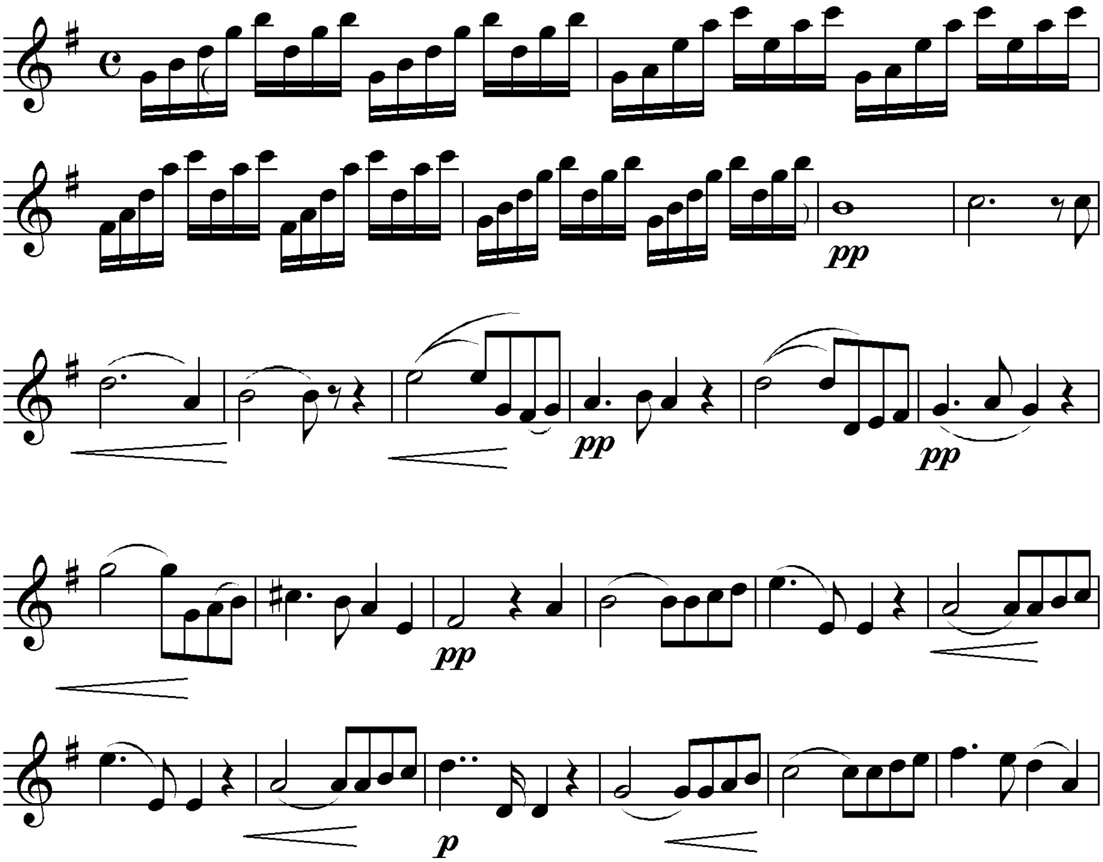
整个旋律悠长而宽广，犹如缕缕遐思，充满了对幸福的憧憬。崇高的情绪，纯净的气氛，随着乐声的流动而深化。乐曲反复一遍之后，在充实的、和谐的气氛中结束。
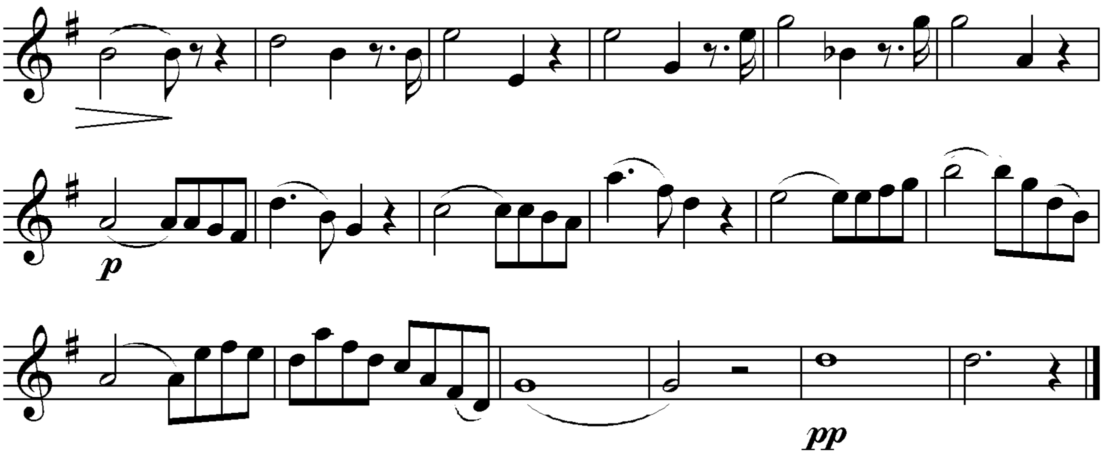
由于古诺在这里的天才表现，使这首本来作为声乐作品出现的《圣母颂》远远地超越了声乐的范畴，一百多年来，它已成为世界最著名的乐曲之一，被改编为各种器乐曲，成为音乐会上人们喜闻乐见的曲目之一。

圣　母　颂

（德）巴赫—（法）古诺　曲

中板





比才《卡门序曲》

【作者介绍】

乔治·比才(Georges Bizet，1838～1875)，法国作曲家。出生于 音乐家庭，自幼随父母学习音乐，欧洲音乐史上的音乐天才之一。9 岁进入巴黎音乐学院学习，12 岁开始创作，19 岁以大型声乐曲获罗马大奖赴罗马进修，回国后走上终生以音乐为伴的创作道路。他有惊人的钢琴天赋，不仅能轻松试奏钢琴乐谱，甚至能把管弦乐总谱拿来在钢琴上演奏，而且在演奏中很自然地提示各声部的不同音色。这一超人的本领，在当时的钢琴家中也是屈指可数的。据说比才曾当着李斯特的面，试奏了李斯特的一首难度极大的钢琴独奏曲，在谱稿不是很清楚的情况下，依然将原曲演绎得无可挑剔。为此，李斯特本人对比才赞口不绝，称比才为当时欧洲的“最佳三琴手之一”(另外两位，估计非“钢琴诗人”肖邦和“钢琴之王”李斯特自己莫属)。比才的作品主要是歌剧，影响较大的是《卡门》、《采珍珠者》，还有《C 大调交响曲》以及《阿莱城的姑娘》组曲等器乐作品。其中歌剧《卡门》是第一部法国现实主义歌剧，打破了意大利歌剧对法国歌剧的影响，是世界上演率最高的歌剧，其序曲也成为闻名于世的序曲之一。可是比才在歌剧创作中独特的探讨之路却充满了艰辛。他创作的歌剧在当时都不大受欢迎，《卡门》的首演也遭到了失败，因当代人对他的作品中“大胆的现实主义和赤裸裸的情感感到震惊和受到冒犯”。据说他曾为此整夜痛苦地在巴黎街道上徘徊。而且因为被评论界攻击和嘲骂，《卡门》只连续上演了几个月，比才也在《卡门》上演的同年去世，才活了 37 岁。比才生前没有享受到他的卓越的艺术带来的荣誉，但却因为后世留下了珍贵的艺术宝藏而载入史册。



乔治·比才

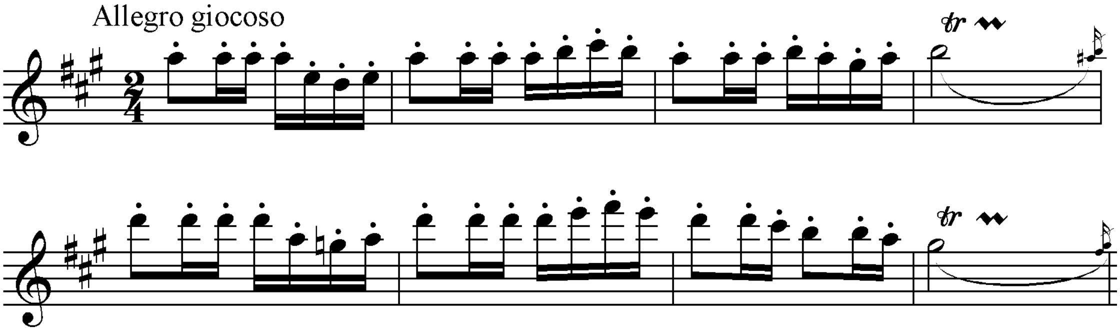
【作品介绍】

歌剧《卡门》取材于梅里美的同名小说。故事发生在 1800 年左右，出身于农家的下级军官唐·霍赛，在吉卜赛烟草女工卡门的诱惑下，坠入情网，成了走私犯。过了些时候，卡门对唐·霍赛冷淡起来，因为她爱上了斗牛士艾斯卡米罗。霍赛的嫉妒，使卡门非常烦恼；又因为他干涉卡门爱情上的自由而把她激怒，导致关系破裂。最终在一次群众对艾斯卡米罗斗牛获胜的欢呼声中，爱恨交加的霍赛刺杀了卡门，酿成了一幕爱情悲剧。剧中刻画了卡门热情泼辣、酷爱自由的性格。音乐多用

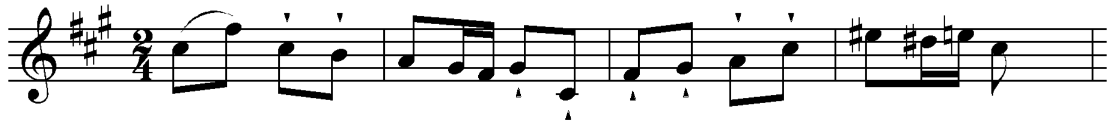
舞蹈歌曲及分节歌，具有强烈的戏剧性和西班牙风格。歌剧《卡门》是在歌剧艺术上登峰造极的作品，是世界上演率最高的剧目之一。

《卡门序曲》是比才歌剧《卡门》开场前的序奏，结构为回旋曲式。乐曲通过管弦乐队灿烂辉煌的音色，表现了热烈欢快的节日场面。

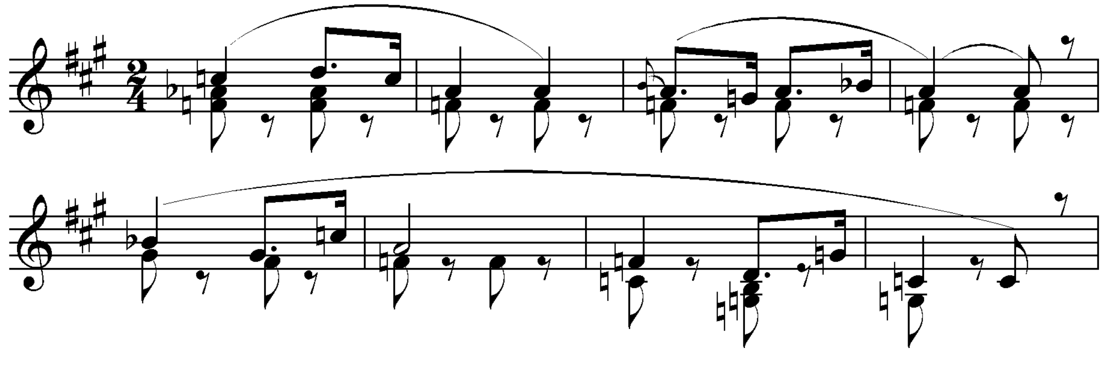
乐曲的主部是一首节日进行曲，音乐材料来自歌剧第四幕中的合唱旋律，气氛热烈欢快，生气勃勃，表现了西班牙斗牛场喧闹狂热的场面。A 大调、2/4 拍子：



第一插部是一个活泼跳跃的旋律，表现了妇女儿童边唱边跳的喜悦心情。
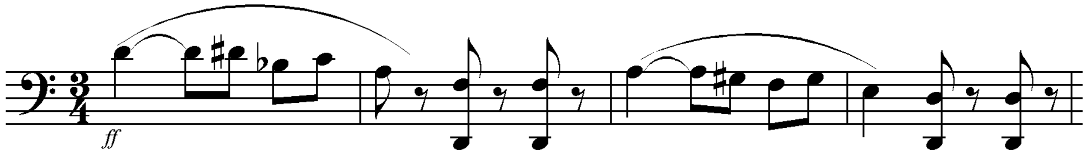


主部第二次是由弦乐主奏的著名的《斗牛士之歌》，音乐形象鲜明，旋律刚劲有力，表现出斗牛士的威武雄壮。



主部主题再次出现只是片段的再现，音乐明显地作了变化并含有收束的意味。

尾声先是由低音乐器奏出的“卡门动机”——贯穿全剧的、经常以原型或者变形出现的所谓宿命的主题音乐。然后这个动机不断移位、变形，逐渐导向高潮，最后用乐队全奏的不协和音程结束，预示着女主人公卡门悲剧性的结局。



柴科夫斯基《1812 序曲》

【作者介绍】

彼得·伊里奇·柴科夫斯基(Peter Ilitch Tchaikovsky,1840～1893),伟大的俄罗斯作曲家、音乐教育家,被誉为伟大的俄罗斯音乐大师。1840 年 5 月 7 日出生于乌拉尔的伏特金斯克城,父亲是一个冶金工厂的厂长兼工程师,母亲爱好音乐,很会唱歌,也会弹琴,因此,他的家庭充满了音乐气氛。他自幼便已显示出非凡的音乐才能。



柴科夫斯基

柴科夫斯基 10 岁时进圣·彼得堡法律学校学习,1859 年毕业后曾在司法部任职。但他一直业余学习音乐,参加社交性钢琴演奏和创作活动。1862 年柴科夫斯基进安东·鲁宾斯坦创办的俄罗斯音乐学会的"音乐理论班"(后来成为圣·彼得堡音乐学院)学习,自此踏上了专业的音乐道路,成为第一位在学校系统学习音乐专业的俄罗斯作曲家,并响应鲁宾斯坦的"作曲是一种职业"的口号而成为第一批专业作曲家。毕业后(1866),应尼古拉·鲁宾斯坦的邀请,柴科夫斯基就任莫斯科音乐学院教授,历时 11 年之久。虽然枯燥的教学牺牲了他的作曲时间,但他还是创作出大量的优秀作品,其中包括前三部交响曲、交响诗《弗兰契斯卡·达·利米尼》、幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》、舞剧《天鹅湖》以及《第一钢琴协奏曲》等。这是柴科夫斯基创作的第一个时期。

1877 年,柴科夫斯基的生活发生了重大的转折。他与他的一个学生结婚,并于当年离婚。这是他一生中精神最为痛苦的一年,他患了严重的神经衰弱症,为此他辞去了音乐学院的职务,就此不再教学。此后,在 1885 年以前,他主要住在乡下或到国外,多半在瑞士或意大利。

这个期间(1877～1890),通过鲁宾斯坦的介绍,他得到一位非常热爱音乐和十分慷慨的富孀——冯·梅克夫人的赏识和资助,使他有可能就此专心从事音乐创作。同时,1877 年,是柴科夫斯基创作的极盛时期。他开创了两部天才的作品——歌剧《叶甫根尼·奥涅金》和他的成名作《第四交响曲》。

这个时期柴科夫斯基的美学思想发生了极大的变化,后期作品中的悲观情调反映出当时俄国知识分子对社会的不满、愤慨和内心的痛苦,虽然"从完全听从命运,转而对命运发生怀疑,最后决心通过斗争克服悲惨的命运",但是他的后期作品中表现出很多的软弱无力,最后一部作品《第六交响曲(悲怆)》便是他后期美学思想的集中表现。

柴科夫斯基的晚年是他创作的顶峰时期。1888～1889 年他访问了德国、捷克、法国和英国,与勃拉姆斯、格里格、德沃夏克、古诺、马斯涅等结下了友谊。1891 年他到美国作演出旅行,获得很大成功。1893 年 6 月,英国剑桥大学授予他名誉博士学位。在这期间,他除了创作《叶甫根尼·奥涅金》、《第四交响曲》外,还创作了《第五交响曲》、《曼弗里德交响曲》,歌剧《黑桃皇后》、《约兰塔》,舞剧《睡美人》、《胡桃夹子》;还有《暴风雨》、《意大利随想曲》、《1812 序曲》、《D 大调小提琴协奏曲》、大提琴《洛可可主题变奏曲》以及各种器乐重奏、钢琴重奏、声乐浪漫曲等,几乎涉及所有体裁。特别是他在 1893 年夏天写出的《第六交响曲(悲怆)》,是他的绝笔之作,同年 10 月 16 日由作者在彼得堡亲自指挥这部作品的首演。不料,10 月 21 日他意外感染了霍乱,于 10 月 25 日不幸与世长

辞。

柴科夫斯基建立了自己宏大的交响音乐体系，他不同于贝多芬的体系，而是以俄罗斯风格概括了贝多芬之后的交响音乐的许多发展，这使他成为交响音乐方面登峰造极的人物之一。他的音乐是俄罗斯文化在艺术领域内的最高成就之一。柴科夫斯基也是我国人民所熟悉和热爱的作曲家之一。

【作品介绍】

1880年10月，尼古拉·鲁宾斯坦(俄国著名钢琴家、指挥家和音乐教育家，莫斯科音乐学院创建人安东·鲁宾斯坦的弟弟)请柴科夫斯基为即将到来的莫斯科全俄工艺博览会写一首大型乐曲。他提出三个题目请柴科夫斯基选择：博览会开幕、亚历山大加冕二十五周年、莫斯科大教堂重新落成。

柴科夫斯基围绕第三个题目展开构思，写成了这首作品，全名为“用于莫斯科救世主基督大教堂的落成典礼，为大乐队而作的1812庄严序曲”(简称《1812序曲》)。这座天主教堂是在1812年拿破仑入侵俄国时在战争中被毁的，作曲家以俄国人民的抗法战争为创作背景：

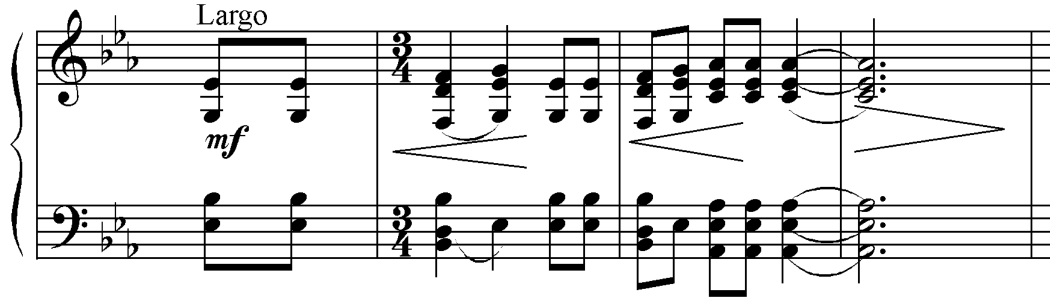
1812年，拿破仑调集60万大军侵入俄境，逼近莫斯科。战争初期，俄军司令库图佐夫采取坚壁清野的战略，下令撤退居民，烧掉粮物，撤出莫斯科。后来俄军利用拿破仑军队不适应俄国冰天雪地的冬天，加上没有军需供给，开始有力反击，终于把法军彻底打败，只剩两万人逃回法国，其余全部被歼灭。拿破仑带了随从狼狈绕道逃回法国，俄国人民无不为这次伟大的反侵略战争的胜利而感到无限骄傲自豪。

这一首管弦乐曲正是用来描写法军被俄罗斯军民狙击于大雪中，饥寒交迫而导致全军覆没的故事。
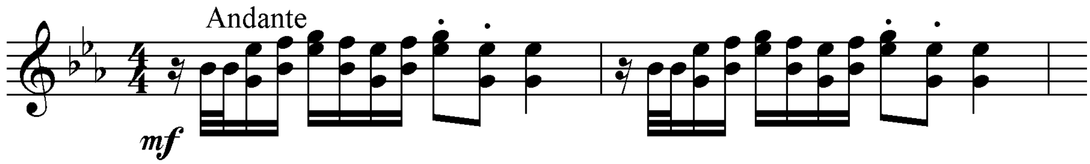
1882年，适值俄法战争70周年，本曲在莫斯科全俄工艺博览会举办的第六次交响音乐会上首次演出，音乐中所表现出来的爱国主义思想，加上乐队宏大的气势以及乐曲末段的钟、鼓和排炮齐鸣的热烈气氛，使当时的听众非常兴奋，演出获得极大的成功。演出中动用了超大规模的乐队，并在结尾处加了一个军乐队，还动用了大炮。这部序曲能为柴科夫斯基赢得声誉并被推为他的代表作品，是作者没有预料到的。当时《俄罗斯新闻》评论道：“这次音乐会大概会长久地留在所有听众的记忆里。柴科夫斯基频频谢幕。我们由衷地庆幸，因为我们所生活的时代不是伟大天才只有逝世后才能被社会承认的时代。”俄国著名文学家高尔基论道：“……这一深刻的人民性的音乐像平稳的波涛，庄严有力地在大厅里回响。它用一种新的东西拽住你，把你高举于时代之上。它气魄雄浑地表现了这一庄严的时刻，成功地描绘了人民奋起保卫祖国的伟大力量。”

乐曲结构为奏鸣曲式。
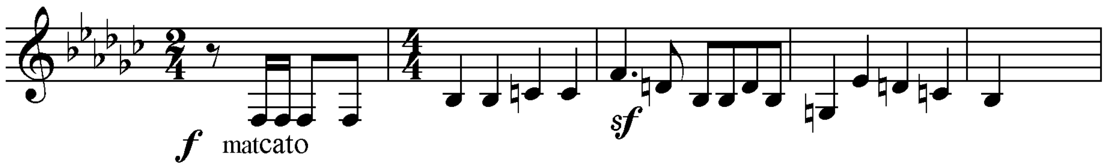
开始是序奏，弦乐奏出缓慢、庄严的第一主题。旋律来自一首古老的《众赞歌》。这一主题肃穆虔诚，像是在描写战前俄罗斯人民和平安详的生活，也象征着在国难当头时乞求上帝的保佑。



接着音乐逐渐加快，木管乐器逐渐加入，使音量增强，音响变得宏伟有力，号角声、呐喊声交织成一片，沉重的低音乐器奏出了急促的号召性的主题，随之奏出了骑兵进行曲。这是序曲的第二主题，象征着响应号召的俄国军民奋起抗敌的英勇形象。



进入呈示部后，乐曲变得富于戏剧性。乐曲为降 e 小调，结构为三部曲式。快板部分描绘了当时的战争场面，在加强的重音和切分音中，似乎让我们看到激烈、残酷的战斗。音乐展开中出现了《马赛曲》的曲调片段，它的反复呈现象征拿破仑军队侵入俄国国境。《马赛曲》的变化引申及与主部音乐因素的交织发展，描写拿破仑军队的凶残、步步逼近，俄军抗敌的艰苦、激烈。



副部主题抒情优美，具有俄罗斯民歌风格，与《马赛曲》形成鲜明的形象对比。第一个主题流畅辽阔，表现了俄军战士对家乡、对祖国与和平生活的深厚感情。副部的另一个主题具有舞曲的特点，由俄罗斯民歌《在大门旁》演变而来，展示了人们在战争中乐观幽默的性格，表现出俄罗斯人民的自信和必胜的信心。

展开部中主部主题与《马赛曲》音调的此起彼伏，交错出现，描绘出惊心动魄的战争场面。

再现部略有变化，主部的战争气氛更加激烈。副部的两个主题再现后，代表着拿破仑军队的《马赛曲》主题虽然气焰嚣张，但已变为强弩之末，战斗力逐渐减弱直至消失。而表现俄罗斯人民的两个主题却一再得到了强调，表现了反侵略战争的节节胜利，拿破仑军队终于在饥寒交迫的惨境下溃败。乐曲尾声呈现象征凯旋的高潮。

尾声中，再现引子中的主题《众赞歌》，在此起彼伏的钟声和礼炮的伴随下形成辉煌的颂歌。而后，速度转为活泼的快板，此时引用了帝俄时期国歌的前半部主题，像是凯旋的俄罗斯战士接受着检阅，在钟炮齐鸣的节日气氛中乐曲结束。

最后需要提到的是，虽然《1812 序曲》是一首非常流行的曲子，但它不可以说是柴科夫斯基最好的作品，即使柴氏本人，在写给梅克夫人的信中也说："这首序曲将会非常嘈杂而喧哗，我创作他时并无太大热情，因此，此曲可能没有任何艺术价值。"这个结果除了柴科夫斯基自己提到的"热情"以外，还可能与为了使这首广场上演出的乐曲获得丰满的音响而扩大乐队编制有关。

肖邦《c 小调革命练习曲》

【作者介绍】

弗雷德里克·弗朗索瓦·肖邦（Fryderyk Franciszek Chopin，1810～1849），伟大的波兰作曲家、钢琴家。其父为法国人，母亲是波兰人。自幼深受波兰民间音乐的熏陶，小时便以神童著称，4 岁开始学习钢琴，7 岁写了《波兰舞曲》，当时的欧洲报纸上有这样一句话："上帝把莫扎特赐给了奥



肖邦

地利，却把肖邦赐给了波兰。”12～19 岁在华沙音乐高等学校学习作曲和音乐理论。15 岁开始发表作品，1829 年肖邦从华沙音乐学院毕业。1830 年 11 月 2 日他怀着依依不舍的心情离开了祖国，临行前他接受了朋友赠送的一 抔祖国的泥土，这抔泥土他一直带在身边。他曾去过维也纳、布拉格、德累斯顿，然后返回华沙，并且在华沙举行了第一次重要的演出。此时，肖邦已成为波兰家喻户晓的明星人物，以作曲家和钢琴家的身份在欧洲巡演。后因华沙起义失败而定居巴黎，从事教学和创作。在巴黎，肖邦与乔治·桑产生了那段著名的爱情，但由于两人的政治思想不同而出现分歧，后因与乔治·桑儿子的一次争吵使两人彻底决裂。晚年的他生活非常孤寂，痛苦地自称是“远离母亲的波兰孤儿”。在此期间他染上肺病，1948 年赴伦敦演出时，病情恶化，回巴黎不久逝世，享年 39 岁。临终时他嘱咐亲人把自己的心脏运回祖国。

肖邦的音乐有着高贵的诗人气质，被誉为“钢琴诗人”，是历史上最有独创性的音乐家之一。他的音乐以波兰民间歌舞为基础，同时又深受巴黎等作曲家的影响。曲调热情奔放、和声丰富多彩、结构灵活自如。作品多以钢琴曲为主，其中有与波兰民族解放斗争相联系的英雄性作品，如《第一叙事曲》、《降 A 大调波兰舞曲》等；有充满爱国热情的战斗性作品，如《革命练习曲》、《b 小调谐谑曲》等；有哀恸祖国命运的悲剧性作品，如《降 b 小调奏鸣曲》等；还有怀念祖国、思念亲人的幻想性作品，如不少夜曲与幻想曲。

肖邦的独创性还表现在他使很多特性曲得以独立发展。他的前奏曲作品效仿巴赫，可将风格迥异的个曲，自由结合为组曲，成为独立体裁，练习曲不但训练目的明确，而且艺术形象鲜明；夜曲继承了首创者菲尔德的传统，但又加以发挥，充满幻想、情调深沉；叙事曲形式完美，内容丰富；玛祖卡舞曲、圆舞曲、谐谑曲等作品，也被他赋予了极高的艺术性和独特的表现力，在钢琴音乐领域里达到了浪漫主义的最高成就。作为著名的钢琴演奏家，他的演奏技巧精湛、手法细腻，他深刻挖掘了钢琴踏板的用法，自由节奏（Tempo Rubato）使用独特。
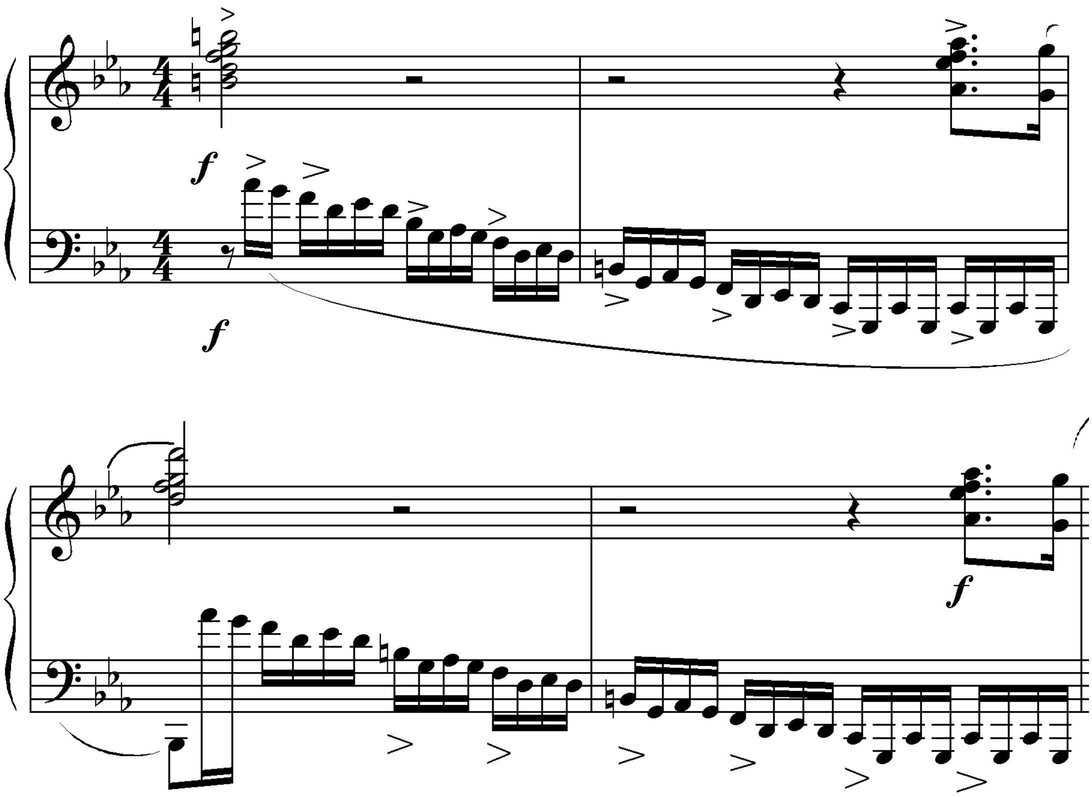
他的主要作品有：钢琴协奏曲 2 首，钢琴三重奏、钢琴奏鸣曲 3 首、叙事曲 4 首、谐谑曲 4 首、练习曲 27 首、波罗乃兹舞曲 16 首、圆舞曲 17 首、夜曲 21 首、即兴曲 4 首、埃科塞兹舞曲 3 首、歌曲 17 首；此外还有波莱罗舞曲、船歌、摇篮曲、幻想曲、回旋曲、变奏曲等，在钢琴音乐领域取得了浪漫主义的最高成就。

【作品介绍】

肖邦《c 小调练习曲》（Op.10 No.12），这首练习曲是 1831 年 9 月，肖邦在从维也纳赴巴黎途中闻悉华沙起义失败、祖国沦陷的消息后非常激愤的心情下创作的。它不仅是一首用来锻炼左手技巧的优秀练习曲，而且表达了肖邦对侵略者的仇恨、祖国灾难的悲痛以及号召人民起来斗争等多种情绪，所以后人称之为《革命练习曲》。

《革命练习曲》是热烈的快板、4/4 拍、较自由的复三部曲式。

乐曲一开始的音乐有引子的性质，从不协和的属九和弦开始，运用了一连串汹涌澎湃的十六分音符，音乐强烈、突然，由高到低，一泻而下，给人印象十分深刻。
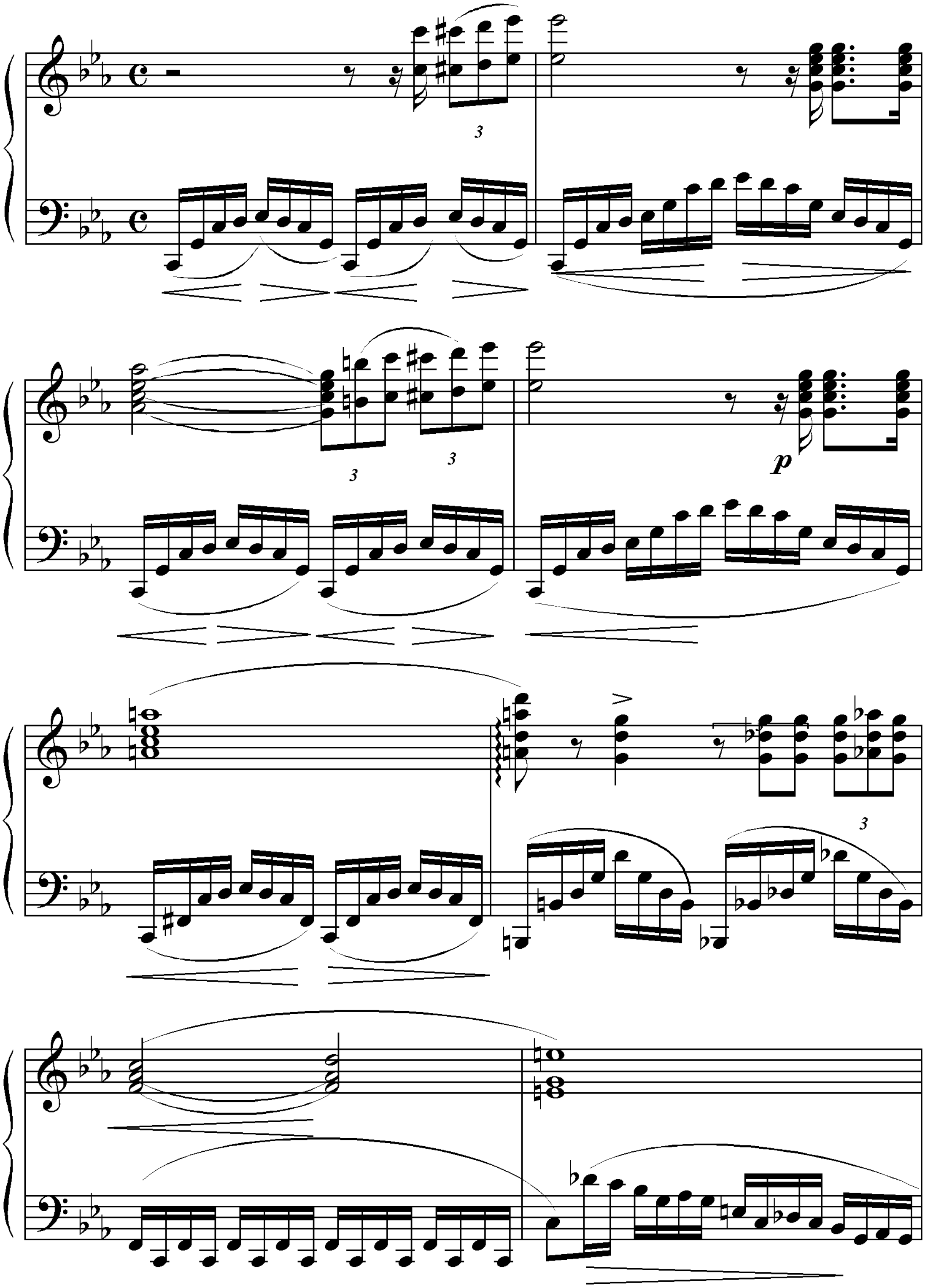


乐曲第一部分主旋律出现在高音区。丰满的和声效果和有力的附点节奏，左手快速的、大幅度急骤起伏的琶音紧随主旋律，犹如心潮澎湃，思绪万千，具有英雄、刚毅的气概。

音乐在展开部中，越来越趋向紧张，一系列的转调和向上的半音进行把全曲一步步推向高潮。表现出感情在激烈动荡之后的极度悲愤的情绪，里面还掺杂着对敌人的愤恨和抗议。最后以一个胜利者的形象达到全曲的最高潮。

再现是从引子的材料开始的，但和声和旋律都有变化：三个主要和弦都向上转位，主题旋律加进了三连音的节奏，增强了音乐的动力和感情色彩。在后半段又加入了展开部的材料，使音乐结构更加统一。

乐曲的结尾出现了新的音乐材料，是一个痛苦低沉的音调，这是肖邦对祖国命运的哀哭。但在低音由半音进行的上下盘旋的快速走句，似乎又在积蓄力量。音乐很快又回到自豪、刚毅的情绪，强有力的升高三音的大主和弦引领一连串下行的快速走句，使情绪变得更加明朗，如排山倒海一般势不可挡，说明斗争并未结束！未来不属于黑暗势力，而属于光明的力量！最后终止在升高了三音的大主和弦上，并且运用了倍强力度，果断而坚定地使激情和愤慨达到了极点。体现了作曲家对民族解放的必胜信念。



（下略）

二、舞　曲

(一)小步舞曲(Menuet)

一种三拍子舞曲，起源于法国民间，法文原意是“舞步很小的舞蹈”，以其中庸的速度、优雅的风格流行于法国宫廷。十七八世纪初小步舞曲常用于古钢琴组曲和管弦乐套曲中，速度稍快、有力；19世纪初，小步舞曲构成交响曲、奏鸣套曲的第三乐章，后又被谐谑曲所取代。小步舞曲也可以作为单独的器乐曲，大多采用三步曲式，其中段常用三个声部写成，故称：“三声中部”，沿袭至今。比较有名的是巴赫的《小步舞曲》和贝多芬的《G大调小步舞曲》等。

(二)波尔卡(Polka)

一种起源于波西米亚(捷克)的民间舞曲。表演形式是一种男女对舞的圆圈舞。它一般为二拍子，节奏活泼、欢快，1835年以后传至欧洲其他国家和美国，风行一时。西方不少著名作曲家都用这种体裁写过音乐作品。如斯美塔那的歌剧《被出卖的新嫁娘》中的波尔卡以及施特劳斯的《拨弦波尔卡》、《雷电波尔卡》等。

(三)波莱罗舞曲(Bolero)

一种三拍子的西班牙双人舞，速度适中，特性节奏由响板奏出，据说舞蹈家塞巴斯蒂安·塞雷卓于1780年根据古老的舞蹈改编而成。后来许多音乐家都以这种体裁进行过创作，如贝多芬、韦伯、肖邦等大师都写过类似的作品，但还是以拉威尔的管弦乐曲《波莱罗》最为著名。

(四)哈巴涅拉(Habanera)

西班牙文词意为“哈瓦那的舞蹈”，另译为“阿伐奈拉”，是在古巴兴起的一种舞曲。起源于一种流入西班牙的英国农村舞曲，后传入古巴与当地的黑人音乐相结合而成。19世纪传入(也可能是重新输入)西班牙。2/4拍，速度缓慢，基本节奏有多种，比才的歌剧《卡门》中的哈巴涅拉与拉威尔的《西班牙狂想曲》中的哈巴涅拉最为著名。

贝多芬《G大调小步舞曲》

【作者介绍】

贝多芬一生坎坷，没有建立家庭，但孤寂的生活并没有使他沉默和隐退，他的作品受18世纪启蒙运动和德国狂飙突进运动的影响，个性鲜明，充满时代气息，较前人有了很大的发展。在音乐表现上，他几乎涉及到了当时所有的音乐体裁，大大提高了钢琴的表现力，使之获得了交响性的戏剧效果，又使交响曲成为直接反映社会变革的重要音乐形式。贝多芬集古典音乐的大成，同时开辟了浪漫时期音乐的道路，对世界音乐的发展有着举足轻重的作用，被尊称为“乐圣”。1787年4月，一位年轻人前往维也纳拜见当时的大音乐家莫扎特。此人其貌不扬，瘦小精明，在莫扎特面前大展钢琴身手，连被誉称神童的莫扎特亦为之惊叹，立即向在场的朋友说：“注意这位年轻人，有一天全世界都会听到他的声音。”莫扎特的预言不到十年立即应验，此人正是鼎鼎大名的贝多芬。

路德维希·冯·贝多芬(Ludwig－van Beethoven，1770～1827)，德国最伟大的作曲家之一，被尊称为乐圣。一生坎坷——童年时期：贝多芬不像莫扎特有着一个慈爱的父亲和一个钟爱他的姐姐，贝多芬的父亲约翰嗜酒如命，但又希望贝多芬能像莫扎特那样做一个享誉欧洲的神童，以便靠他赚钱享受荣华富贵。所以每天用毒打强迫他练习钢琴。在这样的环境下，贝多芬度过了苦难的童年。由于天赋过人，加上后天刻苦的训练，贝多芬学有所成，13岁起就在佛朗兹选侯的宫廷乐队里弹羽管钢琴，14岁正式担任第二管风琴师，18岁当歌剧乐队的中提琴师，20岁时遇到海顿，答应



贝多芬

教他作曲，从而改变了贝多芬以后的生活。

青年时期：1792 年贝多芬离开出生地波恩到维也纳。1795 年在维也纳举行了第一次音乐会，当时他亲自弹奏自己写作的《第二号钢琴协奏曲》，维也纳市民为之折服，由此闻名遐迩。

1799 年贝多芬又完成了《第一号交响曲》。至此，震惊乐坛的佳作频出。在这些作品中，弥漫着对生命的歌颂与热情，而且在表现形式上自由创新，大大突破了传统。

正当他如日中天之时，不幸降临到他的身上——他患了耳疾。对音乐家来讲，这是最残酷的打击。为了怕人发觉，贝多芬远离人群，自己也变得愈来愈孤僻。而在此时，他与一名 17 岁少女朱丽叶塔·古奇阿帝相恋。著名的第十四号钢琴奏鸣曲《月光》就是他们相恋的作品。虽然蒙受如此打击，他的创作并未停止，反而表现出他天才作曲家的一面，在这期间写出了更多的不朽的杰作：第三号交响曲《英雄》、小提琴奏鸣曲《克罗采》、钢琴奏鸣曲《华德斯坦》、钢琴协奏曲《热情》与独一无二的歌剧《费德里奥》、《第四号钢琴协奏曲》和《D 大调小提琴协奏曲》。1808 年贝多芬同时发表了第五号交响曲《命运》与第六号交响曲《田园》。1809 年完成第五钢琴协奏曲《皇帝》。1812 年贝多芬在伤兵救济音乐会上首演《第七号交响曲》与《第八号交响曲》，产生轰动，使他再次得到维也纳人民的尊敬。

晚年时期：这个时期起于 1815 年，除了写作钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏曲以外，第九号交响曲《合唱》和《庄严弥撒曲》成为他向人类奉献的谢世巨作。

1827 年 3 月 26 日下午，维也纳突然下了一场大风雪，伴着震耳欲聋的春雷，贝多芬从病榻上抬起身体，握紧右拳，仿佛要再次“扼住命运的咽喉”，一倒不起……

据记载，贝多芬的葬礼在 3 月 29 日举行，两万多维也纳市民自发地参加他的葬礼，护送他到举行追悼弥撒的雅瑟尔教堂。

同其他作曲家相比，贝多芬是一位富于独创精神的作曲家。他生活于一个承前启后的时代，他的前期作品属于古典乐派，后期作品属于浪漫乐派。在音乐的众多领域里进行了改革与创新，贝多芬集中了古典主义的成就，开辟了浪漫主义的伟大道路。其作品包括：9 部交响曲，小提琴协奏曲，5 首钢琴协奏曲，钢琴、小提琴、大提琴协奏曲，《科利奥兰》、《莱奥诺拉》等序曲，以及其他合唱曲、歌剧、室内乐、钢琴曲、艺术歌曲等。
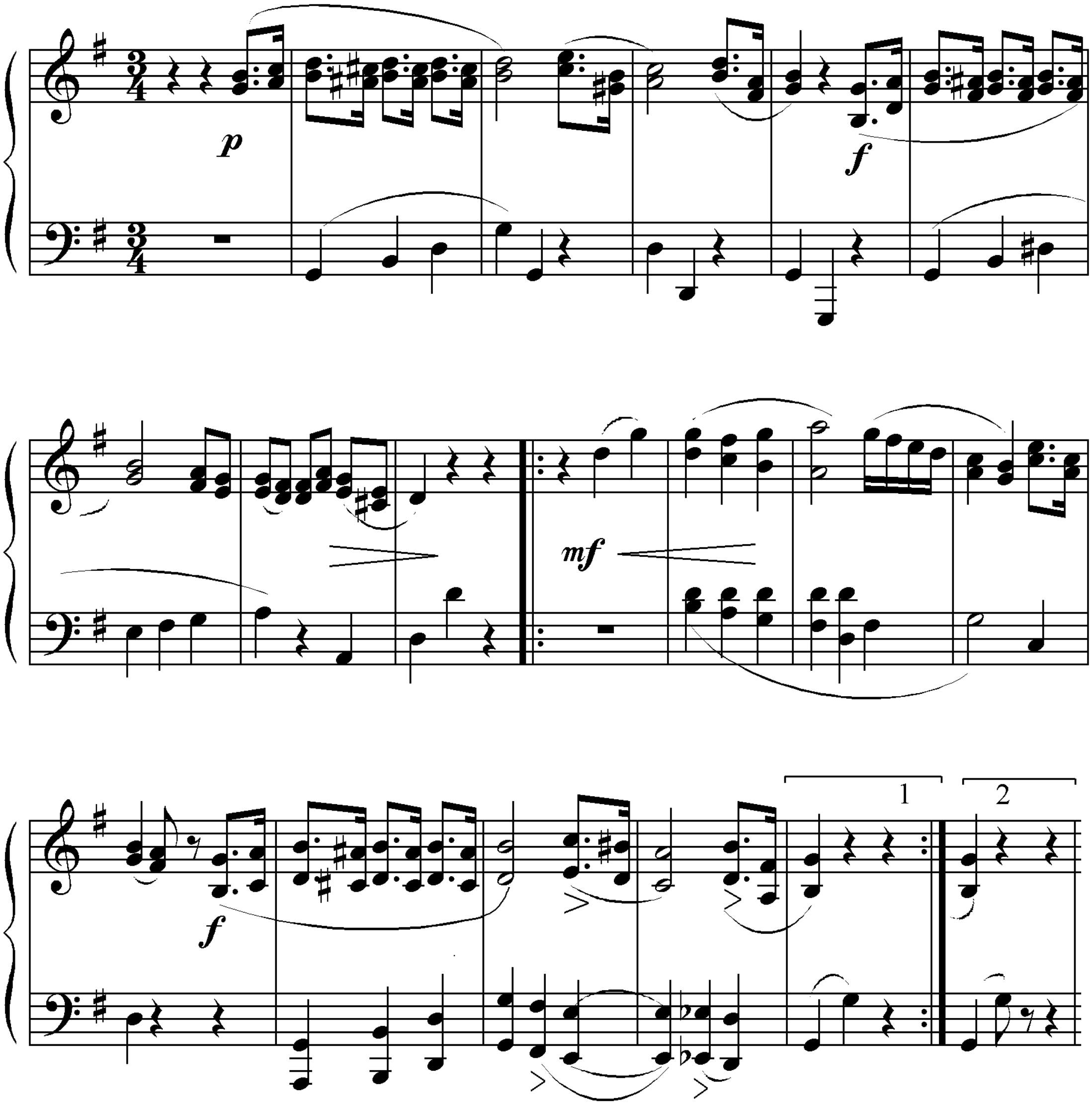
交响曲创作是贝多芬的音乐创作中最伟大的一部分（其他包括歌剧、钢琴和室内乐），他的交响作品更成为交响音乐发展的指向标：第二交响曲第三乐章首次在交响曲中使用了谐谑曲来代替小步舞曲；第五交响曲中首次添加使用了长号，确立了交响乐队的完整结构，成为以后作曲家写作交响曲的乐队标准编制；第六交响曲使用了 5 个乐章，并用了《田园》的标题，成为人类历史上第一部“标题交响曲”；第九交响曲第四乐章中加入人声，开辟了人声作为音色加入到乐队的先例。

【作品介绍】

贝多芬的这首《小步舞曲》是在 1796 年 3 月以“六首钢琴小步舞曲”的标题所出版的小步舞曲集中的第二首。据推测，这一小步舞曲集很可能是在 1795 年由原来为管弦乐队而写的乐曲改编而成的。本曲为 G 大调、三拍子、小快板，既可用来伴舞，又颇具欣赏性，因此二百年来久盛不衰，还被改编成小提琴独奏曲、弦乐四重奏曲乃至轻音乐等各种形式多种器乐独奏曲和管弦乐曲，是通俗名曲中的精品。
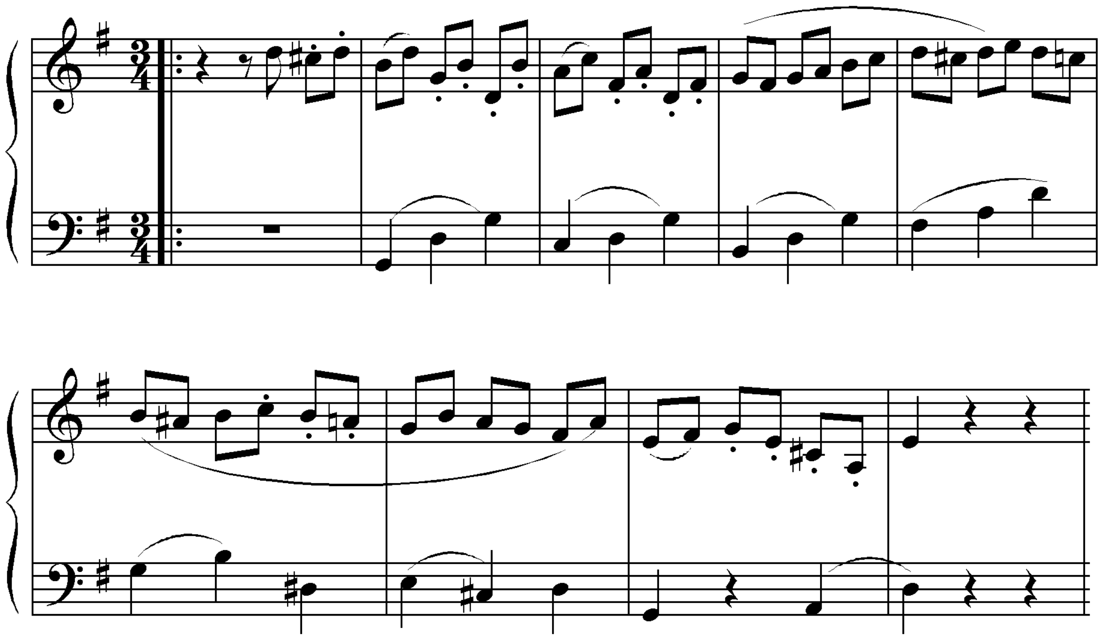
全曲为典型的复三部曲曲式，乐句、乐段排列规整，呈方整性结构，这也是小步舞曲应具备的特征之一。

第一部分由两个乐段共四个乐句构成，具有“起、承、转、合”的逻辑关系。主题婉转如歌，多采用连续的附点音符节奏，平稳而不失流畅感：



音乐反复一遍。

第二部分和第一部分的结构相同，带有活泼、跳跃的性质，乐句之间联系紧密，一气呵成，表现出轻松愉快的情绪。



第三部分是第一部分的完全再现,但不再反复。当熟悉的主题旋律再一次出现时,给人以亲切悦耳的感觉。

小约翰·施特劳斯《拨弦波尔卡》

【作者介绍】



小约翰·施特劳斯

小约翰·施特劳斯(Johann Strauss,1825～1899)是奥地利小提琴家、指挥家、圆舞曲及其他维也纳轻音乐的作曲家,是同名父亲的长子,也是施特劳斯家族最杰出的代表,被誉为“圆舞曲之王”。他曾带领乐队访问欧洲各国,使维也纳圆舞曲风靡全欧洲。1872 年到美国波士顿演出 14 场,在特别建造的可容纳 10 万观众的大厦演出,演奏者达两万人之多,还安排了 100 名指挥给他当助手,可以说他的圆舞曲已风靡全球。他的圆舞曲独具特色、旋律酣畅、柔美动听、演奏自由、生机盎然,是每年维也纳新年音乐会的主要曲目。他还将源于德国南部性格温和的连德勒舞,改造成为结构简单、节奏灵活、旋律优美、感情奔放的音乐体裁,形成了其独特的艺术特点,在市民生活中占有重要地位。此外还作有《拨弦波尔卡》、《雷鸣电闪》等 120 多首波尔卡舞曲及几十首其他舞曲。1870 年起创作的《蝙蝠》、《罗马狂欢节》、《吉卜赛男爵》等 16 部轻歌剧,对于欧洲轻歌剧的发展有着相当深远的影响。约翰作有 500 余首作品,其音乐民间色彩浓厚,形象鲜明、旋律丰富,音乐语言真挚而自然。其中最著名的作品有被称为“奥地利第二国歌”的圆舞曲《蓝色多瑙河》以及《拨弦波尔卡》等。

【作品介绍】

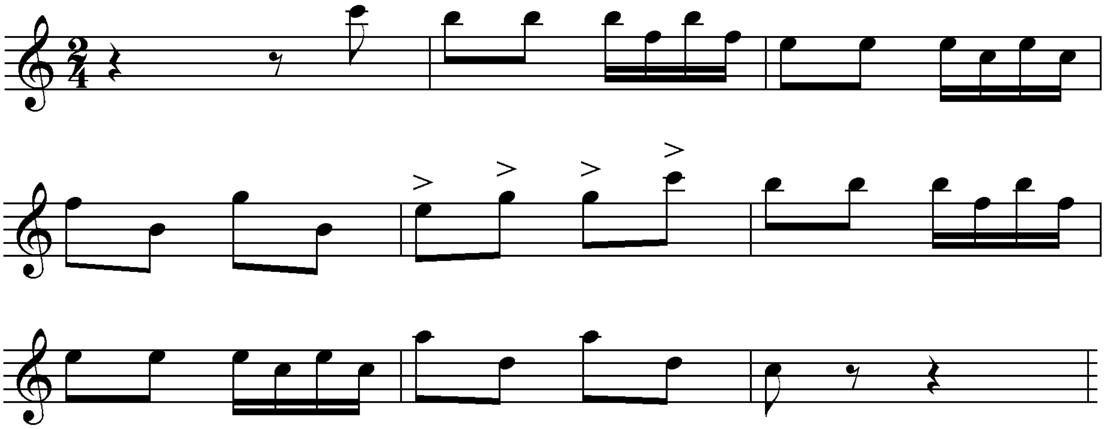
《拨弦波尔卡》是 1869 年由“施特劳斯兄弟”(约翰与弟弟约瑟夫合作)共同创作的一首独具特色的乐曲,首演之时,曾引起不小的轰动。本曲仅由管弦乐队中的弦乐部分来演奏,而且所有的提

琴都不像通常的演奏那样“用弓子拉奏”，而是放下弓子，一律采用手指拨奏，发出新奇而美妙的音响。但由于音量较小，所以以现场聆听的效果为最佳，可以尽情从中感受提琴拨奏时的独特音魅。

乐曲的结构并不复杂，为带有引子和尾声的三部曲式。

引子是简单的四小节，节奏清晰明快，奠定了全曲的节奏风格。

第一部分由三个方整对称的乐段构成（ABA），旋律端庄平稳，从容的中速通过轻柔的拨奏有一种妙趣横生的感觉。



第二部分也是由两个方整乐段组成，调性转到属调。音乐没有出现明显的形象对比，仍然保持着主题旋律的特色。庄重的波尔卡节奏在由弱到强的动机转变中，舞姿不断得到变换。特别是中间部分，拨奏到达 ff 的力度时，仿佛是多情善感的维也纳情侣热烈奔放的舞蹈情景，此时音乐达到了全曲的高潮。

再现部基本上是第一部分的完全再现，情绪也和第一部分大致相同。

尾声是个很有趣味的段落，乐曲一改原来四平八稳的步调，速度越来越快，情绪也越来越激烈，使整个乐曲在欢快热烈的气氛中结束，整个舞曲充满着无限的活力。

拉威尔《波莱罗舞曲》

【作者介绍】

莫里斯·拉威尔（Maurice Ravel，1875～1937），著名的法国作曲家，印象派作曲家的最杰出代表之一。出生于一个工程师家庭，父亲是汽车工业领域里以发明二冲程引擎而知名于世的人物。



拉威尔

拉威尔 7 岁开始学钢琴，14 岁入巴黎音乐学院。像德彪西一样，拉威尔青年时代在学院中已有追求标新立异的创作构思和不同一般的崭新音响的倾向，他的精神气质的发展显然受象征派诗人（如马拉美等）的影响很大。在校期间随福雷学作曲。20 岁发表的《古代小步舞曲》与《哈巴奈拉舞曲》成为他的成名之作。26 岁开始参加罗马奖的比赛，罗马大奖（Prix de Rome）一直因其特殊的背景而引起人们的关注，从 1803 年开始，法兰西学院就每年颁发一个针对巴黎音乐学院作曲系学生的大奖，因为获得第一名的人可以到罗马的梅蒂奇别墅居住四年，从事进修或者研究，故称“罗马大奖”。历史上获得过该奖的包括柏辽兹、古诺、比才、马斯涅等人，德彪西也曾于 1884 年获得过这个

殊荣，这些作曲家事后无不功成名就。之后拉威尔接连四次参加均未得奖。1905 年拉威尔再度报名，初选时就和一年级的学生一起被淘汰了，理由竟然是“缺乏作曲技法”，此时的拉威尔已小有名气，结果引起文艺界轩然大波，包括罗曼·罗兰也撰文向评审团抗议，最后导致巴黎音乐学院院长辞职，由福雷接任。当时巴黎新闻界称之为“拉威尔事件”。

1902 年巴黎上演了德彪西的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》，这才使两位作曲家初次会面。在德彪西的影响下，1903 年拉威尔写了三首管弦乐伴奏的歌曲，他们受到了相近的文艺思潮的影响，同样追求色彩性的音乐效果，但从拉威尔以后的发展来看，两人在美学观上是不一致的。拉威尔甚至对有人说他的《水的嬉戏》是受德彪西影响的说法表示抗议。

1905 年他最后一次参加完罗马大奖，离开巴黎，这一时期也是他主要的创作时期，《鹅妈妈》组曲、《夜之幽灵》，一些歌曲、喜歌剧《西班牙时光》以及使他登上名家宝座的《西班牙狂想曲》等都在这个时期问世。1909 年俄罗斯芭蕾舞团风靡巴黎，给拉威尔极深的印象。他找到经理佳吉列夫并接下了一个任务：根据希腊神话《达夫尼与克罗埃》写一部芭蕾舞剧。为了写出这份精巧的总谱，他花了惊人的心血，单是最后一场酒神宴就写了一年。下一部作品《高雅而伤感的圆舞曲》首演并不出色，后在舞蹈家特鲁哈诺娃的请求下，将它编成一部情节类似《茶花女》的芭蕾舞剧《阿德莱德或花的语言》则轰动一时，这一成功促使他把《鹅妈妈》组曲配器，用睡美人的故事为题材，也编成了芭蕾舞剧。

在为俄罗斯芭蕾舞团写作时，拉威尔结识了斯特拉文斯基。1913 年夏天，两人合作为穆索尔斯基的《霍凡希那》重新配器。那时斯特拉文斯基正在写《春之祭》，看了这份总谱，拉威尔产生了像看《佩利亚斯与梅丽桑德》时同样的震动。在瑞士又接触到勋伯格的音乐。这些现代主义音乐对他的影响，都在这一年他写的《马拉美的三首诗》中反映出来。

1914 年第一次世界大战爆发，拉威尔希望能投入战争为国效忠，但因身体虚弱无法当兵，最后以司机身份加入部队，战争结束时，拉威尔写下《库泊兰之墓》纪念他在战场上牺牲的六位战友，这个作品成为他的经典之作。

1917 年他的母亲去世，更使他陷入了严重的沮丧中，健康急剧恶化，于这年夏天退役。他移居乡下，动手写作《大圆舞曲》、《孩子与魔法》、《小提琴奏鸣曲》、小提琴曲《茨冈狂想曲》、管弦乐曲《波莱罗舞曲》及两部钢琴协奏曲，他还将许多时间用于旅行演出，几乎访问了欧美各国，指挥演出自己的作品。后在离巴黎不远的风景如画的蒙伏拉莫瑞村找到一所小别墅，在那里专心作曲，过着恬静平淡的生活。

1932 年他遭遇一场车祸，头部受伤。不久，出现了偏瘫的征兆。曾尝试休假治疗，前往西班牙、摩洛哥旅行，仍无显著好转，自此丧失了工作能力。1937 年 12 月 19 日做脑手术无效，于当月 28 日凌晨在医院去世，享年 62 岁。

拉威尔早期的创作受德彪西的影响，追求印象主义音响色彩。但早期印象派音乐热衷于明暗对比、光明和阴影中神秘的游戏，而自我陶醉在冗长的印象中；而拉威尔作为印象派音乐家则大大发展了印象派音乐的表现力，他喜爱喷射出五彩缤纷、光彩夺目的人造烟火，喜爱富于诗意的洪亮的声响。步入成熟期后，严守维也纳古典乐派的戒律，并以独创的手法来运用这些传统戒律，形成了一种典雅、清新的艺术风格，创作则更多倾向于法国民族音乐和接近西班牙的民族音乐，所以又被称为“新法国古典乐派”。对于音乐的描述性，他主张不注重事物的外部，而是关注事物的本质和浓郁的色彩，并认为“真正的诗不能是长篇大论，而是在于真正的感情”。

【作品介绍】

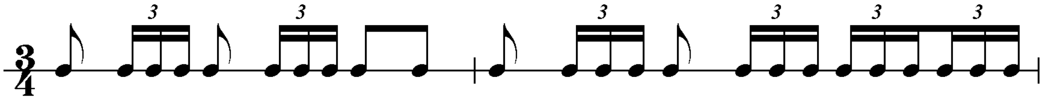
1928 年，西班牙芭蕾舞女演员伊达·鲁宾孙斯坦约请拉威尔为他写一篇舞蹈音乐。

最初，拉威尔不愿为此创作新的作品，但答应将西班牙作曲家阿尔贝尼茨(1860～1909)的几首钢琴曲改编变为管弦乐曲。后来拉威尔知道阿尔贝尼茨作品的配器权属于西班牙指挥家费尔南德斯·阿尔博斯(1863～1939)，他已为舞蹈女演员阿根蒂娜把阿尔贝尼茨的作品改编为一首舞蹈组曲，于是拉威尔不得不创作新的管弦乐曲。

原作《波莱罗舞曲》由尼金斯卡编舞，1928 年 11 月 22 日首演于巴黎歌剧院。场景是在一家烟雾弥漫的西班牙旅馆里。鲁宾孙斯坦扮演的吉卜赛女郎，插着梳子，围着围巾，神情痴迷地站在台子中央，在众多酒徒的叫声、掌声和口哨声中不知疲倦地舞蹈着……观众逐渐地疯狂起来，他们把她抓起来，高高地举在自己的头上。《波莱罗舞曲》在巴黎演出后，引起了许多舞蹈演员和舞剧编导的注目。爱尔兰舞蹈演员多林(1904～)把它作为自己的独舞保留节目，连续演出许多年；俄国舞蹈演员利法尔(1905～)演出《波莱罗舞曲》有所改动，没有跳传统的西班牙舞。其舞台设计、场景是白的拱廊和血红的天空，一个刚从斗牛场胜利归来的斗牛士，以滑稽的姿态逗引这一位倾慕他的妇女。他的敌人出现在他的面前，夺走了这个妇女，斗牛士大失所望，昏昏沉沉跌倒在地，受了重伤。欢度节日的人群继续他们的狂欢，好像什么都没发生一样。舞台上渐渐挤满了人，乐队最后的“渐强”伴随着斗牛士死去。

第一次演出虽然不成功，但这个舞曲很快风靡整个世界，多部电影也以它为主题音乐。关于这部舞曲的构思，作者自己说过：“这是一首速度很慢的舞曲，它的旋律、和声与节奏始终如一，而用小鼓节奏接连不断地给以强调。一个因素的多样变化促成乐队的渐强。”拉威尔在这里没提到《波莱罗舞曲》是因为没有按照波莱罗舞曲的特征去写，无论结构、旋律还是节奏、速度。

这首曲子最大的一个特点就是它的节奏：全曲从头至尾地都是在一个固定的节奏型之上的，从旋律还没有出现，这个节奏就隐隐传来，直到乐曲结束也没有丝毫的改变：
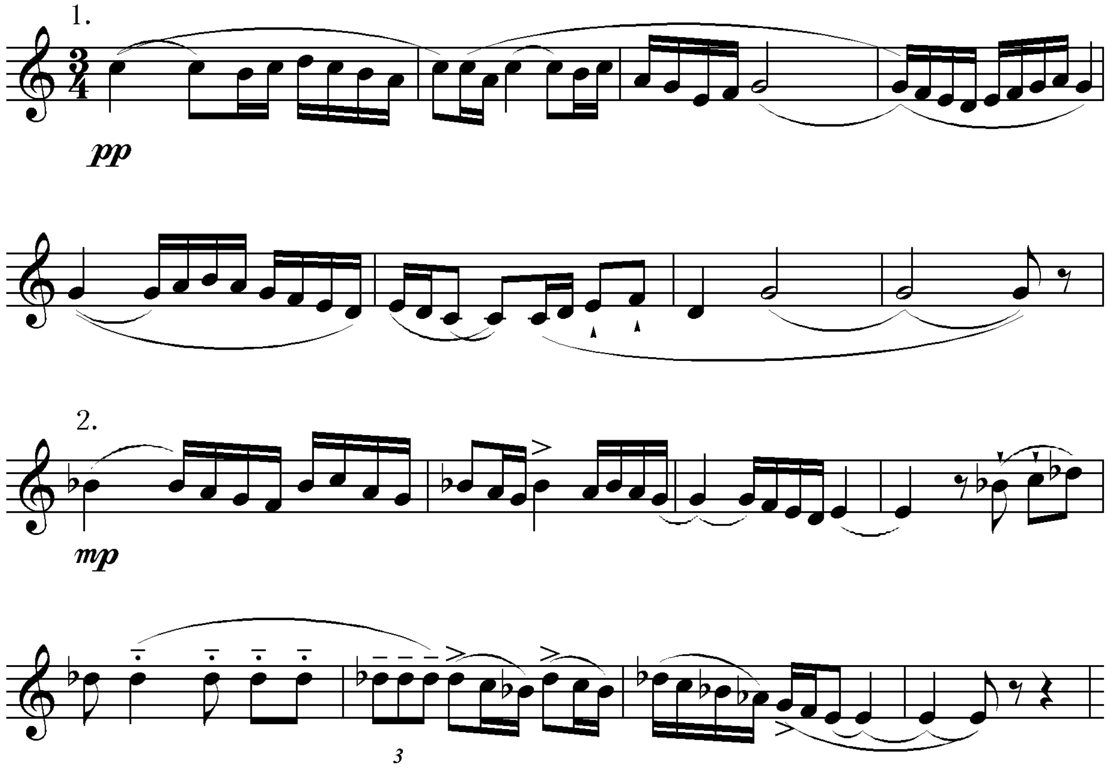


这个被后人称作“纠缠不休的节奏”一直响了 15 分钟以上，不但用小鼓来演奏，后来各种乐器也加了进来，包括长笛、大管、法国号、小号、双簧管、单簧管、和弦乐器。

第二个特点是它的速度：比实际的波莱罗舞曲要慢，而且从头至尾速度没有一点变化。虽然在美国首演后指挥家托斯卡尼尼说“波莱罗”不是一首葬礼进行曲(暗指曲子的速度有问题)，但丝毫没有改变拉威尔创作这首曲子的初衷：“他只是一个非常特殊和有限的范围内的一种试验。……我写的是一首全部乐队织体而没有音乐的乐曲——一个漫长的、逐步发展的渐强……”

第三个特点是旋律：这里只有两个 16 小节的反复的乐句，从头至尾都是简单的重复，按照 AABB 前后共 9 遍，既没有展开也没有变奏。而这种“单调”和“固执”却成为这首曲子的迷人之处。

Tempo di Bolero,moderato assai



第四个特点是它的力度：力度变化很有层次，从一开始的单个乐器独奏开始，到逐个乐器的加入。乐队音色不断加厚，音量不断增加，全曲成为一个巨大的渐强。

最后乐曲在高潮处突然有一个从C大调到E大调的转折，然后结束。《波莱罗舞曲》绚烂夺目的色彩以极其辉煌的写作技巧，留给听众深刻的印象，苏联作曲家普洛克菲耶夫就曾把这首作品誉为“作曲技巧的奇迹”。

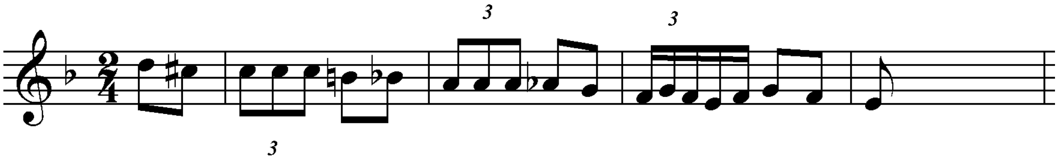
比才《哈巴涅拉·爱情像一只自由的小鸟》

【作品介绍】
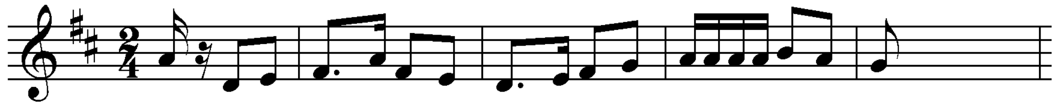
比才的《哈巴涅拉·爱情像一只自由的小鸟》是其歌剧《卡门》中用哈巴涅拉体裁写的一首著名的歌曲，是该剧第一幕女主人公卡门挑逗男主人公唐·霍赛时唱的一首舞曲小调，借此向他频频递送秋波。这首歌曲的素材最初取自伊拉迪埃尔收在西班牙民歌集中的一个小调，据说为了让大家满意，比才反复修改了13次，连歌词也是自己动手写的。歌词大意是：“爱情犹如放逐的小鸟，人们难以将它驯服。纵然是恐吓、威胁，他都不会屈服。任你怎样喋喋规劝，他也不会轻易听从。我中意的人，也许他心中另有别人。他多么的可爱呀！爱情是任其所好的事，谁的话也不要听，即使你不喜欢我，可我却执迷地爱上你，只要你被我看中，你就当心好了！”

这首《哈巴涅拉》让一个具有独特性格，没有任何传统道德观念束缚的女主人公——卡门演唱，一登场就给观众留下强烈的印象，这也正是比才创作手法的精湛之处。

乐曲采用 d 小调，速度中庸，首先以舞曲固定的节奏型作为引子，然后呈现出主旋律。



由半音下行的旋律和三连音节奏构成的旋律，华丽动人，跳跃感人，表现出卡门奔放不羁的性格魅力，乐曲中还穿插着合唱与主题遥相呼应：



这个旋律采用的调性是主题的同名大调，与主题形成特有的呼应，与主题一起充分烘托出热烈欢快的气氛。最后，乐曲用分节歌的形式进行反复，然后结束。

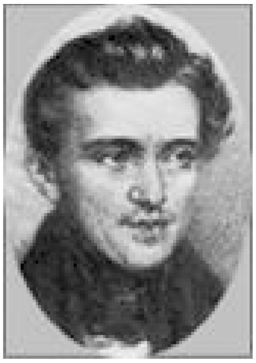
三、进行曲

进行曲（March）主要是指行军、游行中所用的音乐，有声乐曲，也有器乐曲。因为要伴随步伐前进，而且要统一步伐节奏，所以进行曲的节奏是很重要的。进行曲一般采用二拍子或者四拍子，偶尔也用八六拍子（快速进行时常用）和三拍子（如舒曼的《大卫同盟向凡夫俗子进军》）。进行曲题材除了独立运用外，也常用于歌剧、交响曲以及奏鸣曲等大型音乐作品中，以增强赞颂、礼仪等的宏伟气氛。较为著名的有舒伯特的《军队进行曲》、老约翰·施特劳斯的《拉德斯基进行曲》、威尔第的《阿依达进行曲》以及莫扎特的《土耳其进行曲》等。

老约翰·施特劳斯《拉德斯基进行曲》

【作者介绍】

老约翰·施特劳斯（Johann Strauss，1804～1849），奥地利作曲家，是“圆舞曲之王”小约翰·施特劳斯的父亲。早年学习小提琴，21 岁自组乐团，是维也纳圆舞曲题材的奠基人之一，被誉为“圆舞曲之父”。一生共创作 150 余首圆舞曲，另有大量的进行曲和波尔卡舞曲等。他的代表作为《拉德斯基进行曲》和《安娜波尔卡》等，其中《拉德斯基进行曲》是最为人们喜闻乐见的作品，是每年维也纳音乐会的压场曲。



老约翰·施特劳斯

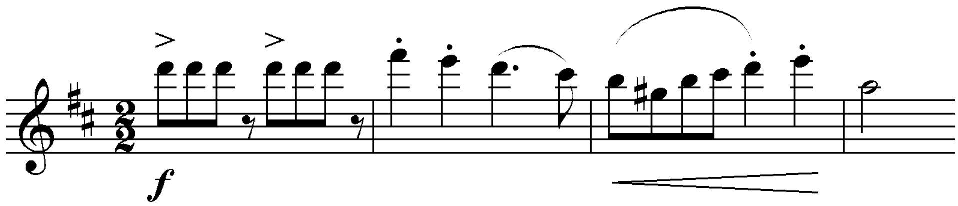
【作品介绍】

《拉德斯基进行曲》，管弦乐曲，老约翰·施特劳斯最著名的代表作，大概是世界上最为人们所熟悉的进行曲，经常作为通俗的管弦乐音乐会的最后一首曲目。每年著名的维也纳新年音乐会也总是以这首曲子作为结束，并且已经成为一种传统。但此曲有一个鲜为人知的背景：这首曲子本是老约翰·施特劳斯题献给拉德斯基将军的，但实质上拉德斯基是一个铁腕人物，曾残酷地镇压了邻国的人民起义，可以说是一个反动军阀。后来，就连施特劳斯本人以及其子小约翰·施特劳斯也不愿再演出这首进行曲。

尽管如此,《拉德斯基进行曲》还是以其脍炙人口的旋律和铿锵有力的节奏征服了广大听众,成为流传最为广泛的进行曲。

D 大调,2/2 拍,曲式为带有引子的复三部曲式。

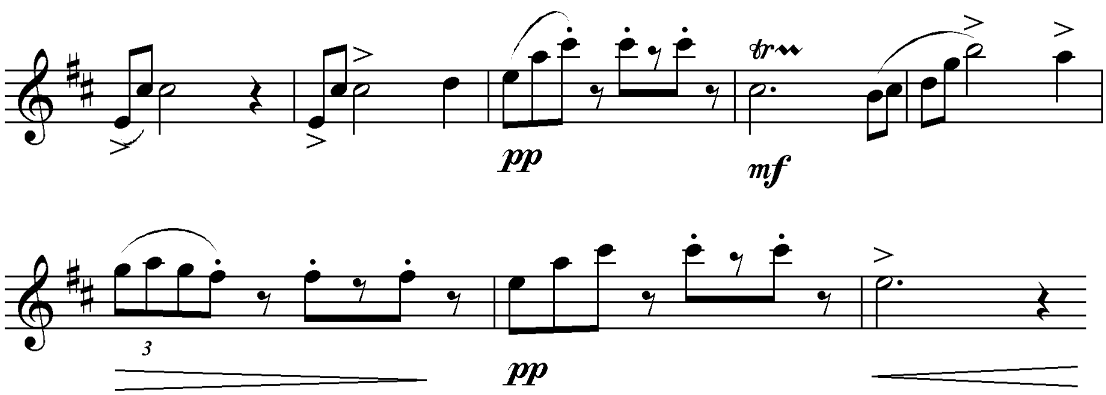
这首曲子由对比鲜明的两部分构成。铿锵有力的引子之后是第一部分主题,仿佛让人看到了一队步兵轻快地走过大街:



第一部分 A 段主题从第 4 小节后半拍进入。它是用一系列带装饰音的八分音符写成,带有战马奔腾的节奏,描绘拉德斯基骑在马上的威武形象:



反复一遍之后,音乐经过一个全乐队齐奏的过渡句,随后出现的是与前面主题相对比的轻柔主题,优美动听:



音乐最后在反复第一部分的主题后结束。

威尔第《阿依达进行曲》

【作者介绍】

朱塞佩·威尔第(Giuseppe Verdi,1813~1901),19 世纪意大利最伟大的歌剧作曲家,“意大利歌剧之王”。1813 年 10 月 10 日生于帕尔玛附近的一个叫隆克勒的小村。父亲是乡村小客栈的主人,他极力支持有天赋的儿子学习音乐,1823 年秋威尔第入布塞托中学学习对位和作曲。他的才华得到了富商、音乐爱好者巴勒济的赏识,巴勒济资助他到米兰进一步学习,1863 年,他与资助人

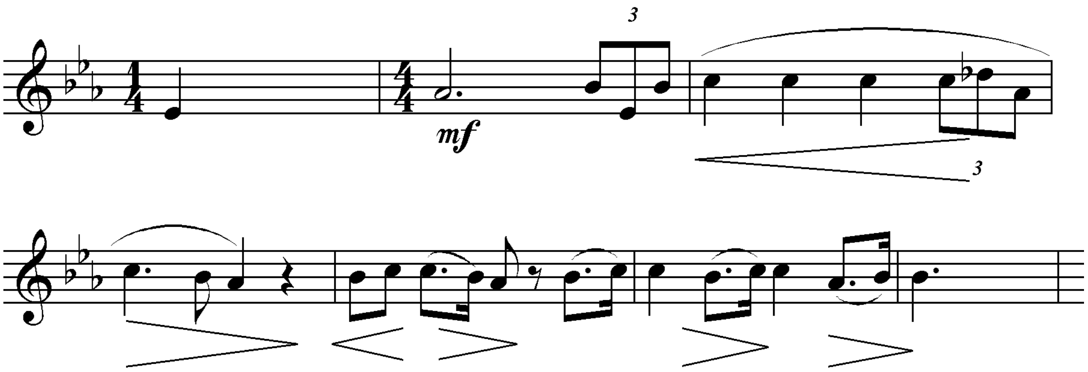


威尔第

的女儿结婚，同时开始着手创作第一部歌剧《奥贝儿托》（Oberto），并于1839年成功上演。紧接着一连串的不幸降临到了他头上。1840年一年之内，他的两个孩子和妻子相继去世，同年上演的歌剧也很不成功，心灰意冷的威尔第决定放弃作曲。如果不是偶然的机遇使他创作了歌剧《纳布科》并获得成功的话，音乐史上将会遗憾地缺少一位大师和几部伟大的歌剧作品。《纳布科》中希伯来人合唱《飞吧，思想，插上金色的翅膀》令人热血沸腾，成为广为传唱的爱国歌曲，几乎成了意大利的第二国歌，这也表达出了威尔第的爱国情怀，并成为他艺术生涯中的第一块里程碑。此后他的全部精力都用在了写歌剧上。他一生共写了26部歌剧，主要作品有早期写的《纳布科》，中期写的《利哥莱托》（又名《弄臣》）、《游吟诗人》和《茶花女》这三大浪漫歌剧杰作以及他57岁时写的《阿依达》、73岁写的《奥赛罗》和80岁写的《法尔斯塔夫》等。

【作品介绍】

《阿依达进行曲》是威尔第的四幕歌剧《阿依达》中的第二幕第二场男主人公拉达梅斯凯旋时的音乐，也称为《大进行曲》。后被改编为管弦乐曲和管乐合奏曲，经常单独演出，是进行曲中最为人们所熟悉的作品之一。这段音乐充分反映了威尔第精妙的音乐构思：群众合唱、重唱及管乐队的音响强大而有力，军号吹出的凯旋进行曲庄严而又辉煌。音乐中最为著名的是那段由小号演奏的威武雄壮、高亢明亮的大进行曲主题，表现了凯旋士兵的英武洒脱的姿态。



莫扎特《土耳其进行曲》



莫扎特

【作者介绍】

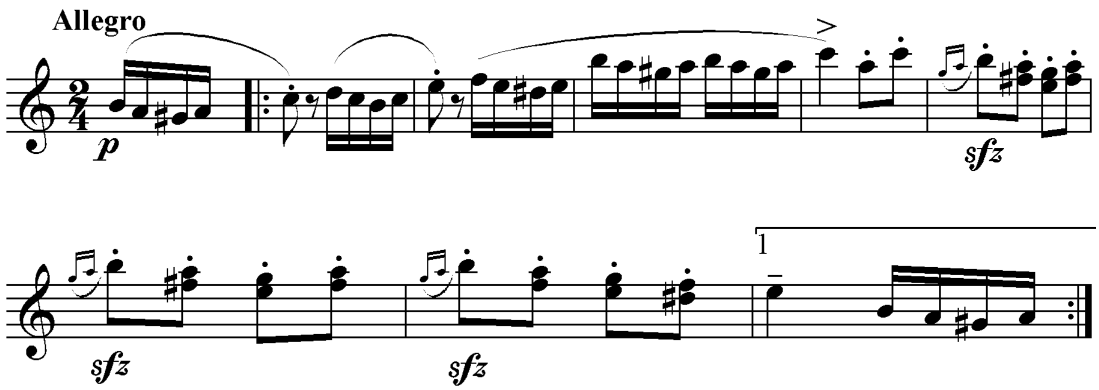
沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart，1756～1791），伟大的奥地利作曲家，维也纳古典乐派的杰出代表。出身于萨尔兹堡宫廷乐师家庭，很小就显露出极高的音乐天赋，即兴演出和作曲都很出色，5岁就能作曲，6岁在慕尼黑开音乐会获得了成功，被誉为“神童”，7岁在巴黎出版作品。9岁去维也纳演出，震惊了皇室和贵族阶层。13岁时，他已经写出了奏鸣曲、协奏曲、交响乐、宗教作品、一部喜歌剧以及一部小歌剧。1773年任萨尔兹堡大主教宫廷乐师，1781年不满主教对他的严厉管束而愤然与封建教主决裂，成为宫廷音乐家中第一个敢于摆脱奴仆地位的人，是欧洲音乐史上第

一个自由音乐家。此后十年，他是在贫困中度过的，而许多重要的作品恰恰是在这段时间完成的。如他最后的也是成就最高的三部交响曲（第 39 号、40 号和 41 号“朱庇特”）是在生活最困苦的时候仅花了六个星期的时间写出来的。为了生活，他常常忙于教学、演出、写作，甚至低价出卖作品，到头来还是负债累累，死后被草草地埋在贫民墓地中。虽然莫扎特一生只有短短的 35 岁，但是他涉猎了各种题材，为后人留下了 600 多部作品。其中成就最大的是歌剧、交响乐和协奏曲。如歌剧 22 部，其中《费加罗的婚礼》、《唐璜》（又名《唐·乔凡尼》）、《女人心》和《魔笛》是他的四大歌剧杰作。交响乐 49 部，最著名的就是最后三部。协奏曲 50 多首，其中以《D 大调第五钢琴协奏曲》等较为著名。莫扎特的音乐反映了他反对封建束缚的坚定乐观、勇于斗争的民主精神和深刻的人道主义思想。

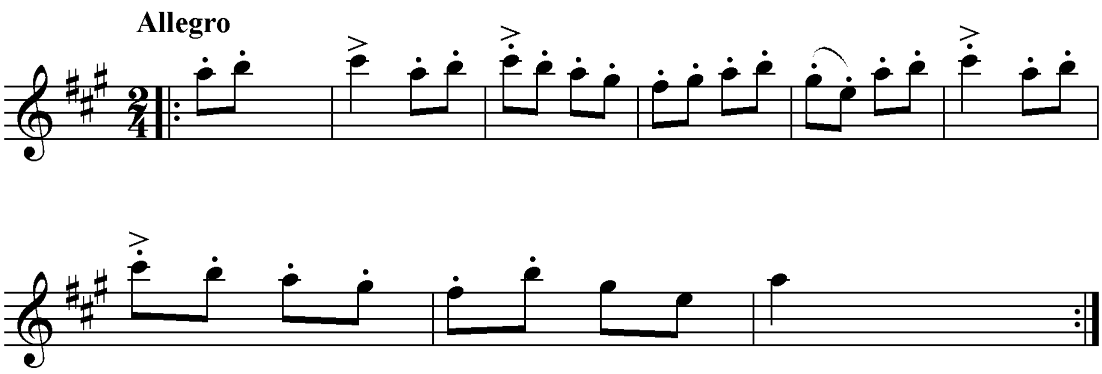
【作品介绍】

《土耳其进行曲》是莫扎特 1778 年在巴黎创作的《A 大调钢琴奏鸣曲》（K·331）的第三乐章，因为乐曲前面标有 ALLA TURCA（土耳其风格）而得名。这首乐曲采用回旋曲式，但是采用了从插部开始的形式，类似于欧洲民间轮舞性质。因此也有人称之为《土耳其回旋曲》。

乐曲从第一插部（B）开始，a 小调，2/4 拍，曲调优美动听、轻快活泼，断音和装饰音的运用使乐曲加强了动感，具有舞蹈性和诙谑性质。

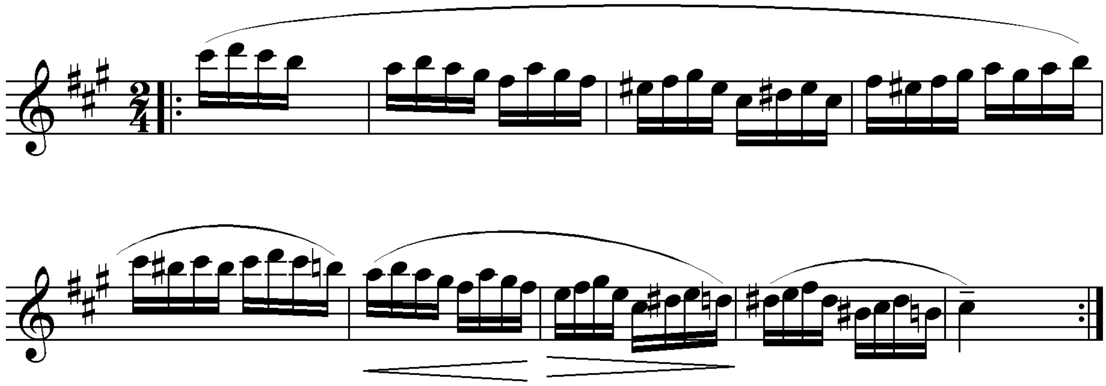


主部主题（A）转入同名大调，2/4 拍，右手用八度演奏，是一个重复性的两句子乐段。这个主题贯穿全曲（全曲共出现了 3 次），具有明朗、雄健的特征和英雄的性格。



第二插部（C）出现在 A 大调的关系小调 f 小调上，全部用流畅的十六分音符快速奏出，旋律清

新优美，连绵起伏，与主部形成鲜明的对比。



乐曲结束部分的旋律是主部的变化发展，起到了巩固主部主题的作用。

两个插部与主部相辅相成、交相辉映，构成了这首风格别致优美流畅的乐曲。因此，《土耳其进行曲》经常作为独立的钢琴小品出现在音乐会上，深受人们的喜爱，并被移植成多种演奏方式流传于世。

四、夜曲　小夜曲

（一）夜曲

夜曲（Norturne）的语源系拉丁语 NOX 所演变，罗马时代“夜神”之意。夜曲的音乐形式，是爱尔兰音乐家菲尔德（Filed，1782～1837）的首创，之所以将这种形式命名为“夜曲”，可能取自天主教的“夜祷”。18 世纪夜曲流行于欧洲贵族社会中，是一种明快典雅的器乐套曲，经常在夜间露天演出，与“小夜曲”相似。19 世纪以后的夜曲成为浪漫乐派音乐的一种独特的体裁，通常是指一种描写夜景的抒情器乐短曲，钢琴曲最多。旋律富有歌唱性，伴奏多用琶音或分解和弦，通常具有宁静、沉思的抒情特色。海顿、肖邦、李斯特等作曲家都创作了不同类型的夜曲。

（二）小夜曲

小夜曲（Serenade）分两类乐曲：一是指源于中世纪游吟骑士夜晚唱的献爱的歌曲，流行于西班牙、意大利等国家，通常用吉他或曼陀林等拨弦乐器伴奏，男声独唱。后人在创作小夜曲时，已经不再局限于以上的形式，如舒伯特的独唱《小夜曲》和古诺的独唱《小夜曲》等。二是指室内乐队或管弦乐团演奏用的组曲，风格近似遣兴曲或者嬉游曲，18 世纪专为王公贵族晚间娱乐而作。乐曲情绪都明快爽朗，轻松活泼，如莫扎特的《G 大调弦乐小夜曲》。

德彪西《夜曲》

【作者介绍】

克罗德一阿希尔·德彪西（Claude一Achille Debussy，1862～1918），作为少数能够改变音乐发展方向的音乐家，德彪西是一位当之无愧的印象派大师。法国作曲家、钢琴家、评论家，印象主义音乐创始人德彪西 1862 年 8 月 22 日出生于巴黎近郊的圣·日耳曼·昂莱。他 7 岁开始学习钢琴，但是，他的音乐才能却是在 10 岁时才被肖邦的一位女学生莫太夫人发现，从此音乐成为他的终身事业。1873 年，德彪西考入巴黎音乐学院，先后从师拉维尼亚克、马蒙泰尔和杜朗，进行了 12 年的



德彪西

专业学习。在学校期间就公开蔑视学院派陈旧而迂腐的教学规定，大胆地弹奏不符合常规的和弦进行。而他的文化修养和艺术趣味，在这些年间有着决定性的发展，在这期间写出的一些作品，反映出他对反传统音乐语言的兴趣，开始摆脱同时期的后浪漫主义风格的约束。

1880和1881两年的暑假，德彪西受聘于曾经资助过柴科夫斯基的俄国富孀——冯·梅克夫人，担任她的家庭"钢琴三重奏小组"的钢琴表演，并跟随她去佛罗伦萨、威尼斯和维也纳旅游，开阔了视野，接触了包括俄国作曲家在内的各种音乐作品。

1884年，德彪西以大合唱《浪子》而获得盼望已久的罗马大奖，作为政府对获奖者的一种物质奖励，他在罗马梅蒂奇别墅生活了三年，吸收了古罗马艺术的精华，并与威尔第、李斯特进行了接触，在罗马进修期间的汇报作品已经呈现出"朦胧的印象主义"。

80年代末，德彪西提前从罗马回国，同象征派诗人和印象派画家开始密切的交往，在音乐上曾经推崇过瓦格纳。但很快就开始批判瓦格纳的繁复滞重，就此进入他的创作的成熟和繁荣时期。

受穆索尔斯基的影响和接触了爪哇、中国等东方音乐后，德彪西很受启发，力图创造一种新的音乐表达方式，在印象派画家和象征派诗人的影响下，终于形成了被人们称为"印象派音乐"的风格。

印象主义这个词最早是用来形容法国画家的一个流派的，本来具有贬义。这个流派包括莫奈、马奈、雷诺阿和德加等人。他们放弃了浪漫派绘画传统中的宏大主题和程式化的因素，强调户外写生和表现客观事物在瞬间的光色变化给人们带来的印象，因此，他们的绘画在美术史上开创了一个崭新的纪元。后来这个词被借用到音乐中，用来特指以德彪西为代表风格的音乐。德彪西本人并不喜欢人们用这个标签来称呼他，但是这似乎已经成为一个约定俗成的称呼了。

德彪西的作品多以诗、画、自然景物为题材，着意表现感觉世界中的主观印象。他采用变化多端的手法来表现印象的瞬间交替和变幻。把和声从逻辑功能联系中解放出来，从而获得更为丰富的"色彩"；还运用五声音阶、全音音阶、古老的教会调式以及新奇的配器手法，造成一种幽静、朦胧、飘忽、空幻的意境。

从90年代末开始，他的创作风格基本定型，为新时代的音乐写作开辟了道路，成为联接新旧世纪的重要桥梁。

他在成熟时期的主要器乐创作以1892年的前奏曲《牧神午后》为起点，随后还有交响三折画《夜曲》(1897～1899)、三幅交响素描《海》(1905)和交响三部曲《意象集》(1909)等。1902年，他唯一的一部歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》(取材于比利时象征派剧作家梅特林克的剧作)的上演，是法国音乐史上的一件大事，为此法国政府还授予他荣誉十字勋章。德彪西是一位出色的钢琴家，他创立了新的钢琴学派，他的一些钢琴作品如《月光》、《雨中花园》、《快乐岛》和《焰火》等，一直是音乐会常演曲目。

进入20世纪以后，他的作品被频繁演出，赢得了社会和专业音乐家的注意，其中包括罗曼·罗兰对他的高度评价，他的作品风格逐渐成为一种新的时尚，成为20世纪音乐的主流。由于他的具有开拓意义的创作，法国音乐在20世纪音乐文化中也得以占有一席重要之地。

20世纪初，德彪西除了写作大量的钢琴作品外，在第一次世界大战爆发后，还写了三部反映战争的作品——《英雄摇篮曲》、《无家可归的孩子的圣诞歌》和《白与黑》，表明了他的爱国热忱，他在这一时期创造的作品，都签署了"克罗德·德彪西，法国音乐家"的字样。德彪西的晚年是在病疾中度过的，但依然挣扎着坚持写作。这时，他重又回到19世纪90年代接触过但中断了二十多年的室

内乐创作，可是计划中的六首奏鸣曲只写出三首。

德彪西从 20 世纪初开始，还写了大量音乐评论文章，他的一本文集《克罗士先生——一个反对“音乐行家”的人》，虽然含有很多主观因素，但对墨守成规的和平庸无能的音乐家的抨击却直率有力。

1918 年 3 月 25 日，德彪西由于癌症逝世于巴黎。

德彪西的创作除了上文提到的各种体裁，尚有室内乐歌曲若干。

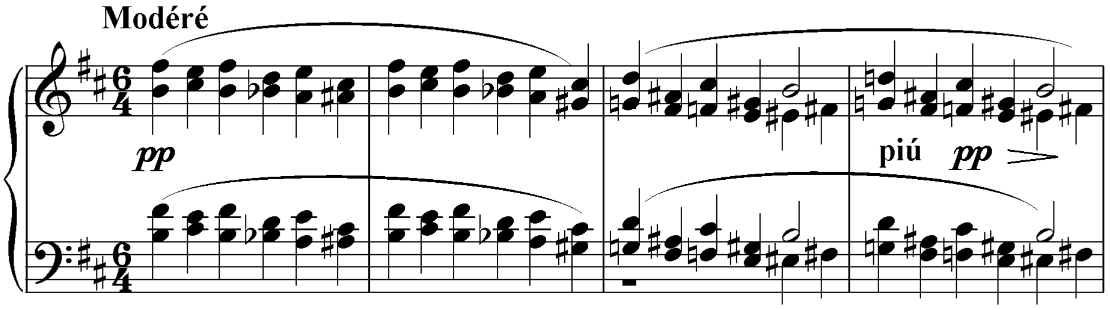
【作品介绍】

德彪西是印象派作曲家。印象派是 19 世纪后半叶兴起的一个艺术流派。印象艺术的特点是着眼于表现一刹那间的印象，而不是去表现明确的思想内容。印象派音乐像印象派绘画一样，注重表现自然界的光和色彩的变化，从而创造出一种色调明快、气韵生动的境界。但其中的艺术形象的轮廓是模糊不清的。印象派音乐家当然不能像印象派画家那样只利用外光来描绘对象；所凭借的主要是声与配器的手段，即利用音色与和声色彩的明暗变化，以及疏密浓淡的变化，来体现光和色的变化。法国作曲家德彪西的三首夜曲，都是其管弦乐作品的代表之作，是三幅色彩鲜明的音画。第一首夜曲的标题是《云》，第二首是《节日》，第三首是《水妖》。

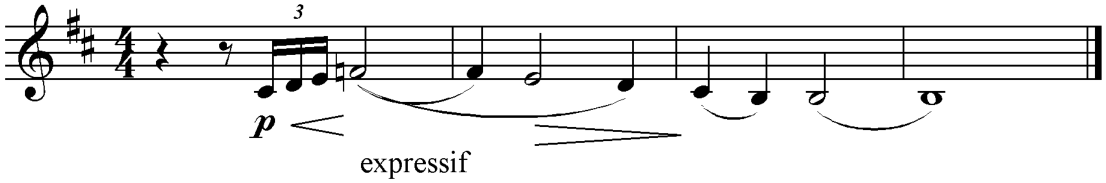
第一首夜曲——《云》是描写云彩的变化。云彩是五光十色，变幻不定的。所以这个题材很适合印象派的艺术趣味。据德彪西自己的解说，这首夜曲所表现的意境是：“单调的天空景色和浮云的庄严缓慢的运动，浮云逐渐变化为略带乳白的灰色。”云彩的变化，是通过音色跟和声色彩的变化来表现的。这种变化，是一种微小而细致的色调的变化，这里没有形象的鲜明对比，也没有完整的旋律结构；各种不同音色的独奏乐器所奏的旋律片断，是用来表现色彩变化的。总之，这首夜曲所表现的不是一幅轮廓清晰的自然图景，而是一种气氛，一种色调，一种朦胧飘忽的意境。

乐曲基本上可以分成三段。

第一段在 b 小调上，由基本主题及其三次变奏组成。这个基本主题拥有两个不同的象征性动机：第一动机是以单簧管和大管四重奏的方式奏出，它利用和声的效果以反映光和色彩像云那样微妙的变化，突出了这首乐曲的色彩特点。



第二个动机是由英国管孤单地奏出的，情调凄惨而惆怅，打破了前面四重奏动机的进行。



第二段转入 ♯F 大调 ♯d 小调，是一个与前面主题不同的五声音阶旋律。它的音响相当精致、简朴，但给人一种消沉的感觉。(谱)这个主题分别由长笛和竖琴独奏的小提琴、中提琴和大提琴在高音区奏出。这个主题和第一段的主题没有形成鲜明的对比，这可能是印象派音乐在曲式方面所追求的理想吧。

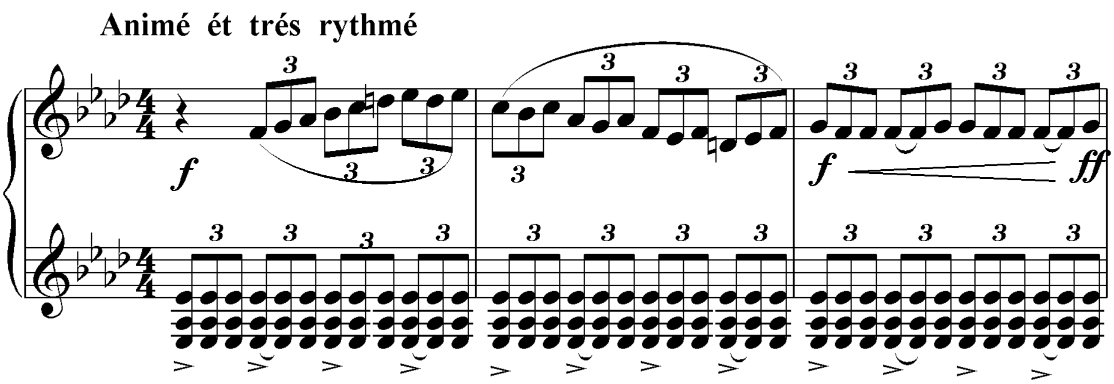
第三段与其说是第一段的简朴再现，倒不如说是乐曲的尾声。因为在这里只能看到先前一些动机的呈现和暗示，几乎都用管乐器演奏，而低音弦乐器用颤弓奏出背景式的音乐，音乐可以理解为云正在融化为茫茫一片的“灰白”。最后，乐曲在一个减和弦下行分解中结束。

第二首夜曲——《节日》，德彪西的作品大都表现静态的意境，其中音乐形象是迷离恍惚、懒懒散散的；而少数表现动态的意境的作品，则有较多的生活气息，德彪西的第二首夜曲——《节日》就是表现动态意境的典型例子。这首乐曲所表现的，不是一幅生气勃勃、栩栩如生的节日风俗生活图景，而是冷眼旁观者所见的节日景象。按照德彪西自己的解说，所表现的意境是：“大气中无休止的舞蹈节奏，点缀着突然的闪光。这里也是一个偶然的行列(一个眩人耳目的幻象)在从头到尾走过去，混杂着虚无缥缈的幻象；但不间断的节日的远景仍在继续，其中音乐和闪光的尘埃混合在一起，参与到宇宙万物的节奏中去。”音乐所表现的，是隔了一层帘子所看到的节日景象。但见空气中的闪光、飞扬着的尘土，幻象似的行列一闪而过。这首乐曲比起作者的其他作品来，音乐形象的轮廓还是较为清晰的：其中有比较完整的旋律线，有相当鲜明的舞曲节奏，也有比较明朗的形式结构，两端部分活跃的三拍子律动和中间部分轻盈的两拍子律动形成了生动的对比；在一定程度上，还表现了一种生气盎然的意境，只是雾中看花，总隔着一层而已。

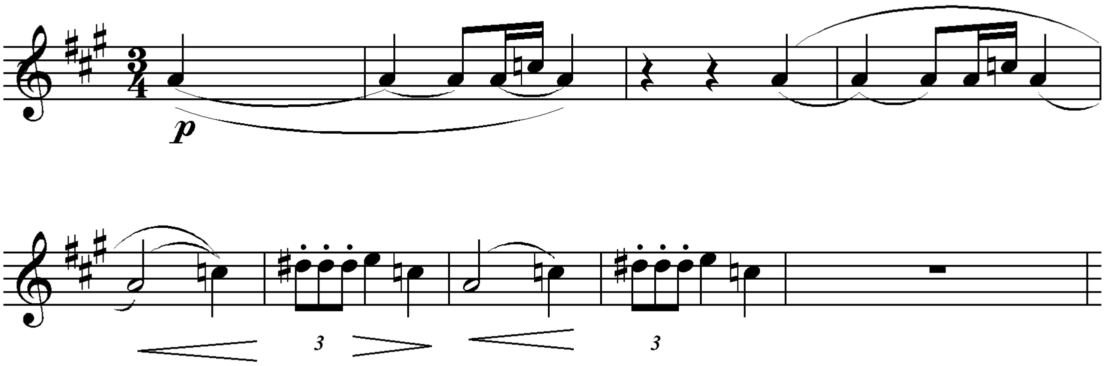
这首乐曲基本上是采用了复三部曲式结构。两头部分是舞曲的发展因素，中间一段是进行曲。

第一部分有三个主题——一个“舞蹈主题”(基本主题)和两个副主题。

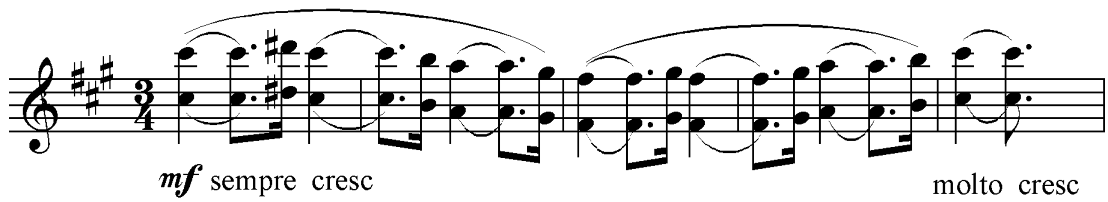
①



②

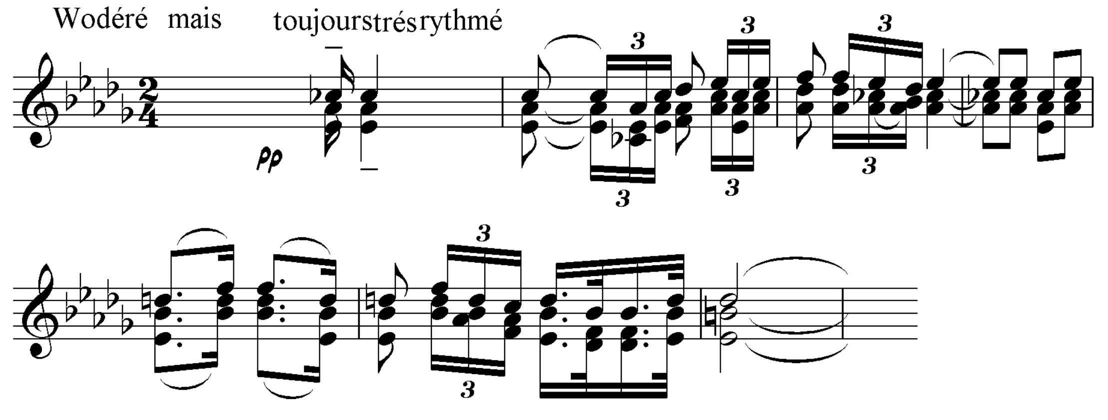


③



在不变的背景的衬托下，它的节拍变化很多，用了9/8、15/8、6/8等复合拍子，旋律进行也捉摸不定，逐渐把音乐推向高潮，活跃了节日的气氛。

第二部分是从第一部分强烈的舞蹈节奏突然中断开始的，造成“此时无声胜有声”的效果。德彪西是擅长暗示的大师，他安排一个几乎听不出来的进行曲的节奏搏动，并用三支小号（加弱音器）好像从远处送出一种幽灵般的合奏，作为“行列的穿插”。
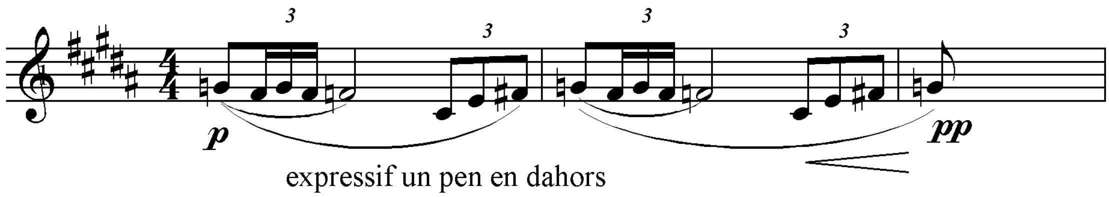


这个小号主题在反复陈述时逐渐增强，似乎“行列”越走越近，在第三次重复时与前面的舞曲主题交融在一起，形成不同凡响的壮丽高潮，展示出光辉夺目的幻想——节日的热烈场面。

第三部分是第一部分的紧缩再现。在这里，“行列主题”只剩下微弱的回声，第一部分的“舞蹈主题”还在继续，而两个副主题已经不再露面。最后，所有的幻想很快地全部消失，在尾声中，只有

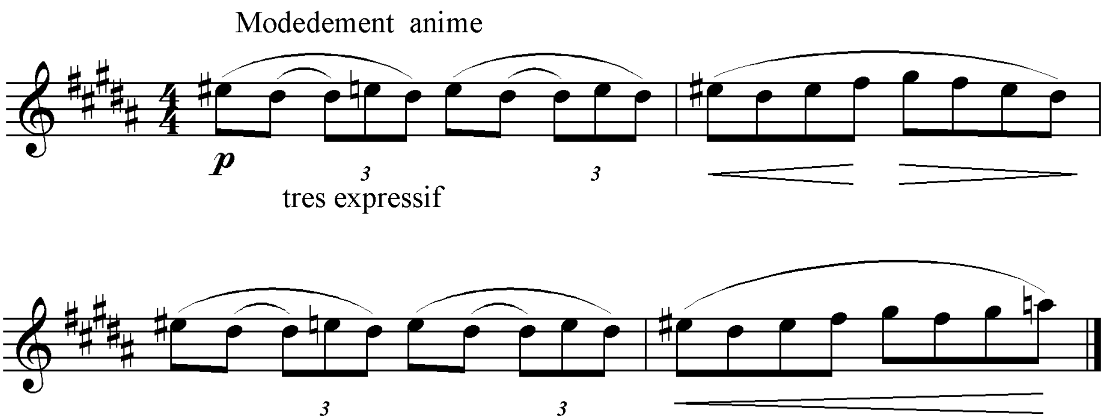
那不变的节奏不时还在跳动……

第三首夜曲——《水妖》。为了丰富管弦乐的华丽色彩，德彪西在乐队中加进女声合唱（八个女中音和八个女高音，分为四个音部）。这些合唱声部的处理是纯器乐化的，演唱者只是闭口哼唱，而没有唱词，但技术难度很高。大概是加入合唱后给演奏带来了一些困难，再加上装饰性因素太多，一般音乐会上只是习惯于演奏前面两折，而略去此曲不奏，本乐曲按照德彪西的解说，音乐描绘了“海洋和它变化无穷的节奏；从月光照耀的波浪中传来了水妖的神秘的歌声”。

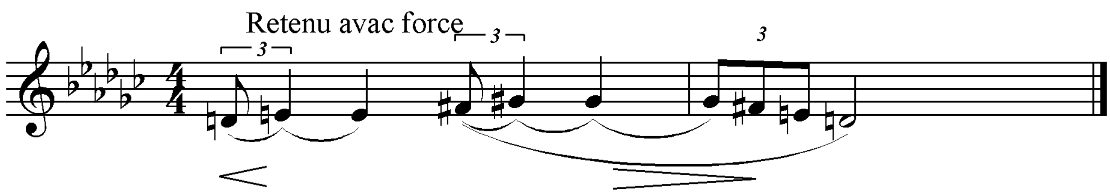
①



②



③



托塞里《叹息小夜曲》

【作者介绍】

恩里克·托塞里(Enrico Toselli),意大利作曲家、钢琴家。1883年生于佛罗伦萨,卒于1926年,一生从事钢琴演奏、音乐教学和作曲。写有大量轻歌剧、管弦乐曲、室内乐曲和歌曲。

其代表作《叹息小夜曲》本来是一首广泛流传的声乐作品,由于具有优美的旋律,被改编为多种器乐独奏曲和管弦乐曲。

【作品介绍】

原曲为C大调,行板,乐曲用不规整的三段式写成。

原曲词作者是希尔维斯特,歌词大意为:"快乐的幻觉像金色的梦,占据我的心灵,难忘往日的款款深情。我依然看见你那迷人的眼睛,依然听见你那令人忘忧解愁的笑声。可是一切都已经成梦,我的爱永远不再归来!可知青春年华逝去不复返,没有你的爱,我怎能延续此生!莫再逗留,岁月不停,你好比是我的灵魂,失去你就是失掉我的心。啊!你是我的天上明星,归来吧,照耀我的前程。"

第一段的旋律进行有着鲜明的器乐特点,音程上起伏较大,如起伏不定的爱情一般,在回忆中展示了失去了的幸福爱情。中段在低音区吟唱,唱出了悲伤的叹息和对爱情的留恋,第三段变化再现了第一段的乐句,在高音区表达了更加激动的情绪,在痛苦的现实中叹息逝去的往日时光。
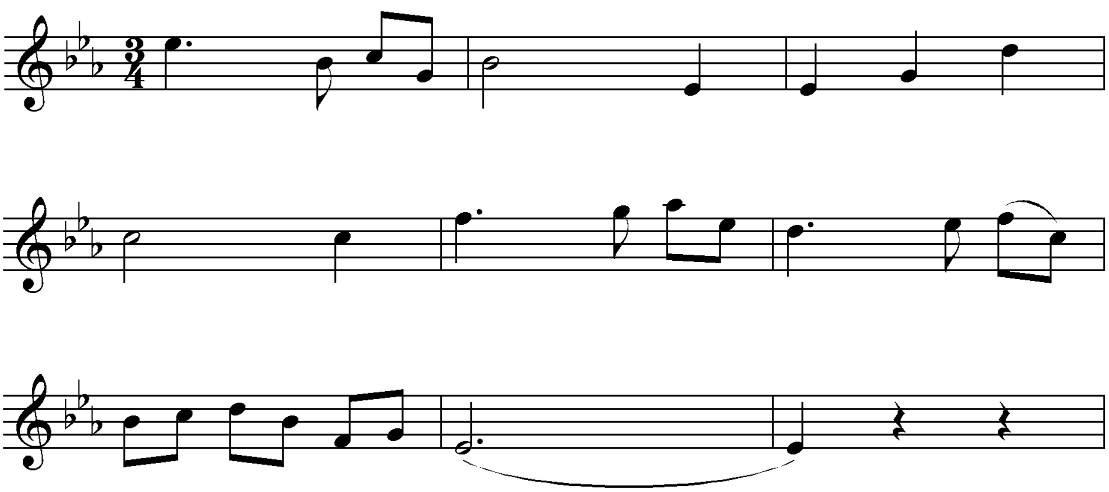
本来色彩鲜明的大调,在这里却被用来表现缠绵忧伤的旋律,也是这首作品的独特魅力所在。
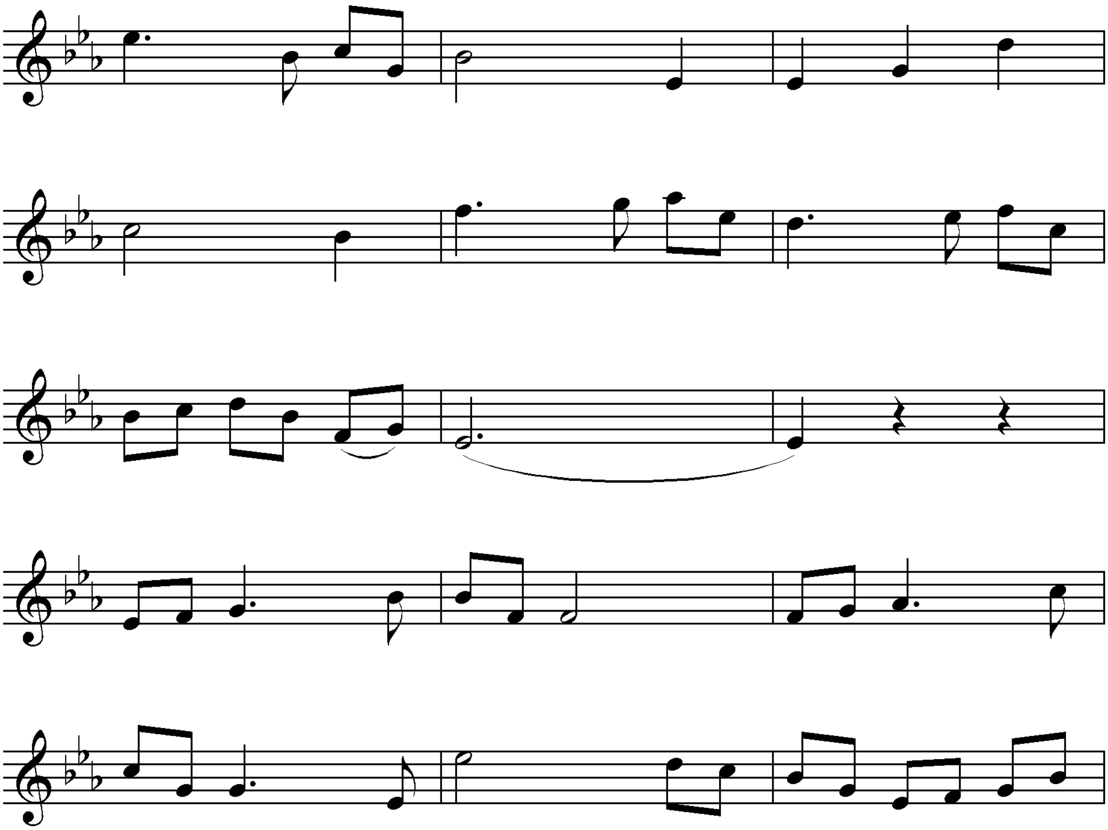
在改编的曲目中,以小提琴曲流传最为广泛。

叹息小夜曲

托塞里 曲

中速





（下略）

五、摇篮曲

勃拉姆斯《摇篮曲》



勃拉姆斯

【作者介绍】

约翰内斯·勃拉姆斯(Johannes Brahms,1833～1897),德国作曲家、钢琴家、指挥家,在欧洲音乐发展史上曾与古典音乐大师巴赫、贝多芬(Bach Beethoven)齐名被称为“三B”,被尊称为“德国最后一位古典音乐大师”。

1833年勃拉姆斯出生在德国汉堡的一个职业乐师家中。父亲是一位低音提琴演奏演员,也是他的第一个音乐教师。1853年,20岁的勃拉姆斯随匈牙利小提琴家赖门依(Remenyi)一起到各地旅行演出,担任钢琴伴奏,并接触到一些音乐界的知名人物——匈牙利小提琴家约阿希姆(Joachim)以及李斯特。后来通过约阿希姆认识了舒曼夫妇,并成为终生好友。也正是有舒曼的大力提携,勃拉姆斯才能迅速地成名。所以他纵然疯狂地爱上了舒曼的妻子——克拉拉,也始终没有做出什么越轨的事情,在舒曼去世以后,两人也没有结婚。不过,勃拉姆斯却因此而终身未娶。舒曼热情地肯定了这位有才华的年轻作曲家。在舒曼晚年沉默多年后的最后一篇文章中,他以《新的道路》为题,指出勃拉姆斯是“有

重要意义的后起之秀”，推崇和鼓励年轻的作曲家登上乐坛，并预言“展示出精神世界的更神奇的奥秘”。

勃拉姆斯的创作大致分为这样几个时期：

1848年至1860年是早期创作时期。他以流畅的笔触写出的一批乐观明快的作品，包括钢琴奏鸣曲、室内乐和一些合唱作品，表达出了对生活、对大自然的诚挚热爱。此后，德国处于日益反动的封建统治之下，1862年，勃拉姆斯在痛苦的彷徨中，离开德国迁居维也纳。在那里，他担任合唱指导、乐队指挥，而这一艺术经历为他以后创作大型声乐作品(《女中音狂想曲》、《德意志安魂曲》)打下了牢固的基础。

1871年后，是他的成熟创作时期。1871年俾斯麦通过王朝战争统一了德国。但更加残酷的统治也接踵而至。勃拉姆斯最初以欣喜的心情欢迎民族的统一，并为此写下了《凯旋之歌》。但很快他就为黑暗的社会现实而深感焦虑和不安。四部交响曲、小提琴协奏曲、第二钢琴协奏曲、海顿主题变奏曲都是他在这一时期写成的。

晚年创作时期(1889～1897)，勃拉姆斯走向隐退。他专注于室内音乐和歌曲写作，并潜心收集与改编民间音乐。1897年，勃拉姆斯在维也纳逝世。

勃拉姆斯的音乐作品极少采用标题，大都采用古典主义音乐的形式和浪漫主义音乐的内容，具有古典音乐与浪漫音乐的双重性。其创作执意献身于古典主义音乐，是德国古典主义音乐作曲家中的最后一位，比同时代任何人都更接近贝多芬精神。人们把他的第一交响曲称为“贝多芬第十交响曲”。勃拉姆斯自己也曾记叙说：“在我背后不断地听到巨人(指贝多芬)的脚步声。”勃拉姆斯写作交响曲并不追求色彩和光辉的表现，但他的乐队表现却格外精致而富有表情。

他把一切华丽的装饰和空洞的辞藻从他的乐器作品中无情地剔除出去，特别反对近现代管弦乐的感官色彩性的优美音响。副调和变奏技巧的充分发挥，主要主题常源于“固定乐思”，在发展固定乐思时，运用了古典音乐的重要手法之一——变奏，给交响乐的结构增加了一个新的、起凝聚作用的因素。其交响乐保留了贝多芬的转调、调性关系诸原则，这些原则在真正的浪漫派的交响乐中显然是缺少的(《十九世纪西方音乐文化史》，第219、250页)。勃拉姆斯的四首交响乐，各乐章结构及主题与古典音乐创作技巧相似，而宽广、抒情的旋律，奇异幻想的叙事诗气质以及其在和声、管弦乐色彩方面对浪漫主义音乐创作技巧的成功运用，出色地解决了抒情诗与古典主义音乐形式之间的矛盾。
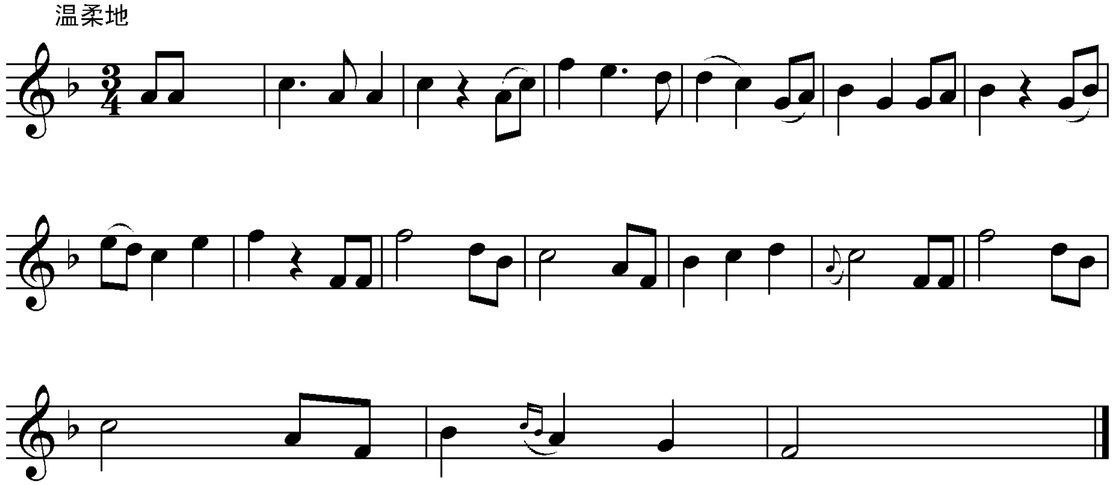
勃拉姆斯上承巴赫和贝多芬，下继舒伯特和舒曼，坚持古典音乐创作原则，维护德奥古典传统，并广泛地吸收了欧洲各民族音乐文化的素养。所以有人这样评价勃拉姆斯的一生：“用古典主义的旧瓶，装浪漫主义的新酒”。

【作品介绍】

这首《摇篮曲》是勃拉姆斯写给他曾经爱过的女友贝尔塔的。因为贝尔塔后来嫁给了法柏先生，所以当他们生第二个孩子的时候，勃拉姆斯送给她一首“随时随地可以用来取乐”的《摇篮曲》(作品49之4)。曲调是一首用古老的奥地利方言吟唱的连德勒舞曲的自由对位。在汉堡时，贝尔塔经常对勃拉姆斯唱这首舞曲，所以要送给旧日情人一首饱含纪念和祝贺双重意义的歌曲，确实没有比这更适合的了。原曲的歌词为：“安睡安睡，乖乖在这里睡，小床满插玫瑰，香风吹入梦里，蚊蝇寂无声，宝宝睡得甜蜜，愿你舒舒服服睡到太阳升起。”除去歌词，那恬静、优美的旋律本身也是一首迷人的抒情诗，深入人心。后人曾将这首歌曲改编为轻音乐，在世界上广为流传。

摇 篮 曲

[德]勃拉姆斯曲



六、幻想曲　即兴曲

幻想曲,器乐体裁之一,是一种具有幻想、奔放特点的音乐体裁。分为以下几种:

(1)即兴性幻想曲。如:巴赫的《半音阶幻想曲》、莫扎特的《D 大调即兴曲》、贝多芬的《幻想曲》。

(2)浪漫性幻想曲。但曲式与风格较严谨,用于表达梦幻情绪。如:勃拉姆斯的《幻想曲》、舒曼的几首幻想曲。

(3)自由体的奏鸣曲。如:贝多芬的《月光奏鸣曲》的第一乐章、舒曼的《幻想曲》。

(4)即兴性的歌剧集成曲。如:李斯特的《唐璜幻想曲》。

萨拉萨蒂《卡门主题幻想曲》


萨拉萨蒂

【作者介绍】

帕布罗·德·萨拉萨蒂(Pablo de Sarasate, 1844～1908),西班牙小提琴家、作曲家。生于潘普洛纳。自幼学习小提琴,10 岁公开演出。

1856 年入巴黎音乐学院深造,师从阿拉鲁,毕业后在欧美各地巡回演出并且大受欢迎。其演奏技艺精湛,音色甜美纯净,因而被后人称为“帕格尼尼再世”。与他同一时代的著名作曲家如拉罗、布鲁赫、圣-桑、维尼亚夫斯基、德沃夏克等人都曾创作小提琴作品题献给他。一生中创作了大量的小提琴独奏曲和协奏曲,大大丰富了小提琴的表现力。代表作有《流浪者之歌》、《卡门主题幻想曲》。生于西班牙的萨拉萨蒂以善写西班牙风格舞曲和吉卜赛风格作品而闻名,更因为他本人就是个小提琴家,高难度的小提琴技巧加上原汁原味的民族风格,使得他的音乐既富有风格特点,而又引人入胜,情趣盎然。

《卡门主题幻想曲》,全称《依歌剧卡门的主题而作的演奏会用幻想曲》,是一首带有“炫技”特点

的小提琴曲。
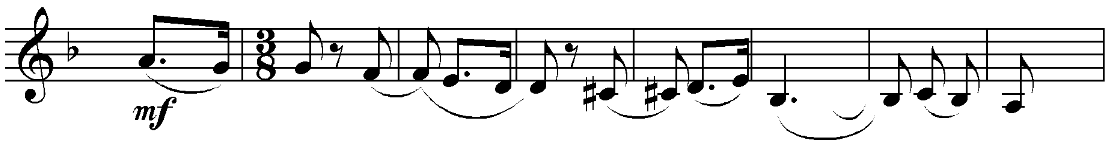
【作品介绍】

萨拉萨蒂的这首幻想曲是汇集了法国作家比才的著名歌剧《卡门》中最为世人所熟知的几段具有西班牙民族风格的旋律而写成的，乐曲中充满了萨拉萨蒂特色的极为精深的各种小提琴技巧。这首曲子不是协奏曲，是含有像担任主角一样的小提琴独奏声部的组曲形式，同时它又是一只典型的炫技乐曲。《卡门》中的好几首动听的咏叹调和歌谣，被萨拉萨蒂改编得非常小提琴化而又使它们具有原来西班牙吉卜赛人的歌唱特性，由独奏小提琴在乐队的烘托下，辉煌地演奏出来，听起来极具吸引力。

法国音乐家比才创作的歌剧《卡门》是根据法国作家梅里美的同名小说改编的，被推为法国歌剧中流传最久、上演次数最多的经典之作。它更是被以挑剔出名的哲学家尼采誉为歌剧艺术“完美无缺的永恒典范”。剧情是这样的：19世纪的西班牙，美丽的小城赛维利亚，有一位迷人的吉卜赛姑娘卡门。放荡不羁的卡门轻而易举地诱惑了年轻的骑兵唐·霍塞，并启发了霍塞对她的疯狂的爱情。然而当卡门遇到了斗牛士艾斯卡米罗时，她意识到这才是她的真爱。在霍塞的疯狂与艾斯卡米罗的爱情面前，卡门选择了真爱的同时也选择了死亡。霍塞的匕首被卡门的鲜血染红。

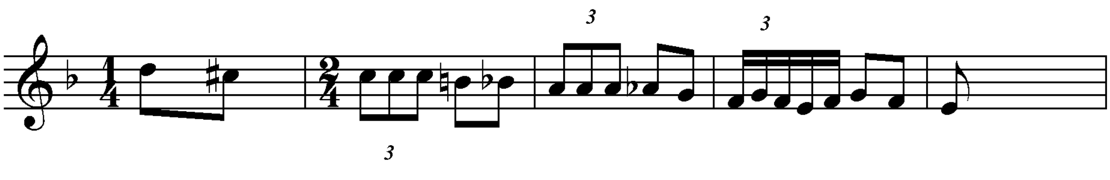
乐曲由引子和曲子构成。

引子采用的素材是原歌剧第四幕的开场曲，这是萨拉萨蒂的特意安排，这本来是原剧中卡门的宿命主题，它是开始主题的变形，但不那么沉重，这些正好符合幻想的需要。中庸的快板，3/8拍。先由钢琴响亮地奏出轻快的音乐，而后由小提琴拉出略带哀愁的旋律：



运用了颤音、重音、震音、泛音等大量技巧，最后拨弦结束。

引子一结束，就由乐队的低声部乐器用哈巴涅拉舞曲节奏把幻想曲导入著名的一段：哈巴涅拉。



这一旋律来自原剧第一幕卡门所唱的咏叹调：《爱情像一只自由的鸟》。这个旋律本来是由非常自由的乐句构成，充分表现出卡门的性格，后面又用各种技巧对这一旋律加以修饰，最后在剧烈的震音中结束，短小精湛。

第二段又带有典型的萨拉萨蒂的风格，他加入了一个类似浪漫曲的乐段。萨拉萨蒂喜欢在他的较长的炫技曲子中加入一段慢一点的浪漫曲，以调节气氛。它的素材是来自卡门在第一幕中对苏尼哈中尉唱的小调：《我保守秘密》。小提琴演奏时用A弦，轻快含蓄，一开始添加了一个短小的经过句，然后在高低音区作了自由的展开，乐句不长，迅速就过渡到了第三段。

第三段的素材是取材于卡门在第一幕中引诱唐·霍塞时唱的咏叹调：《在塞维利亚城墙边》。

中庸的快板，3/8拍。这是一支热情的西班牙塞吉第亚舞曲。萨拉萨蒂把每一个乐句都用高度精确和清晰的分弓、断弓和跳弓来演奏，再加上极高位的泛音、人工泛音、恰到好处的拨弦和短而快速的经过句，充分表现了卡门的活泼奔放和热辣的“野性”。

第四段的素材是选自第二幕一开始在帕斯蒂亚酒店里的吉卜赛舞曲和卡门唱的《姑娘们的铃杖》。中庸速度，3/8拍。这一部分是由全曲里最令人兴奋的段落、跳跃的节奏和炽热的情绪表现了吉卜赛人纵情歌舞的热烈场面，这段也是考验小提琴家技巧的地方。下面部分是由小提琴奏出华丽的经过句，表现出了复杂的双音等技巧。全曲在不断加速的节奏和强音中激情结束。

肖邦《升c小调幻想即兴曲》

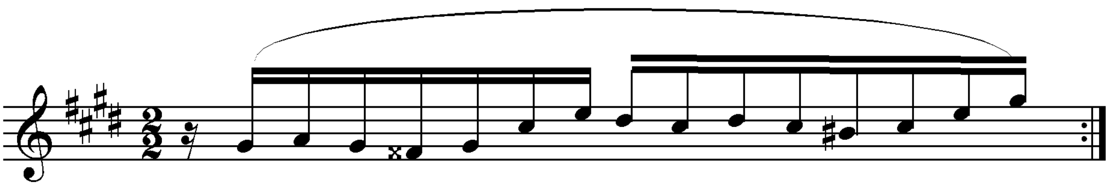
【作品介绍】

肖邦一生写过四首钢琴即兴曲，从这四首小曲中我们可以看出肖邦所表现出的音乐天才。“即兴曲”这个名称是舒伯特创造的，它没有明显的体裁特征，一般是指作曲家未经事前预备而临时作成的乐曲。在肖邦的即兴曲中我们可以看出肖邦是无与伦比的即兴发挥的天才。他的即兴曲往往是一时灵感的流露，也许正是这个缘故，肖邦的即兴曲在形式上相当自由，但也不是毫无规则地发展，而是有着明显的完整性和统一性。因此有的乐评家认为：“肖邦的即兴曲，是在自由性之中，有着一贯的形式。看来像是自由独特的，却可以感觉到构成上的严密。”

肖邦的四首即兴曲中，以《幻想即兴曲》(作品66号，升c小调，遗作)最为脍炙人口。这首作品在演奏方面难度极大，内容深奥且富于幻想。这是肖邦24岁时(1834)的作品，直到他去世之后，才在乐谱夹内被后人发现，于1955年出版。标题“幻想”是出版商所加，肖邦对乐曲加标题的态度不像舒曼一样，舒曼喜欢给自己的作品加上文学性的标题，如《童年情景》(作品15)、《狂欢节》(作品9)、《幻想曲》(作品12)等，肖邦则对此持反对态度，他的《g小调夜曲》(作品15之3)原想注上“悲剧《哈姆莱特》观后感”字样，后来还是取消了，他说：“让人们去猜吧。”肖邦的态度是让音乐本身去说话，不用作曲家自己的主观臆想干扰听众对音乐的欣赏。“让人们去猜吧”这句话，对于肖邦的作品是有普遍意义的。

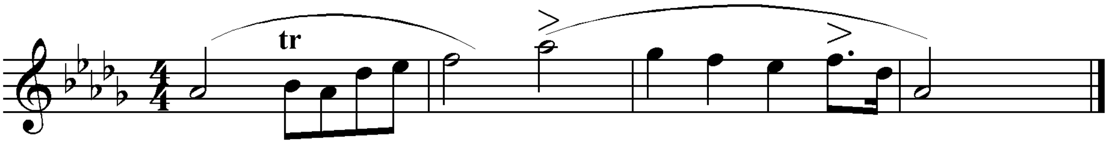
肖邦认为这首乐曲的主旋律与法国作曲家莫舍莱斯的一首即兴曲的主题有些相似，因此为了免遭非议而拒绝在生前出版。其实这首乐曲的内容远比莫舍莱斯的那一曲丰富得多，结构也严谨得多。通过这一记载，我们可以体会到作者在创作方面的严谨态度。

乐曲的构成为复三部式：第一部分为升c小调，热情的快板，2/2拍。引子先在低声部奏出有力的属音，在连续的连音琶音构成的伴奏音型下，右手旋律声部出现由十六分音符构成的快速短句：



右手与左手以不同的节奏急速地交合，使人产生一种幻觉。

第二部分为降D大调，转入中板，旋律优美如歌，把听众带入一个幻想中的未来世界：



接着再现部出现。依然为升c小调，尾声为中段的主题旋律在低音部出现，仿佛幻想中的美丽世界依然存在。

七、狂想曲　叙事曲

（一）狂想曲

狂想曲的名称源于希腊文，原来的意思是用轩昂的语调朗诵的一段史诗。19世纪以来，狂想曲作为一种音乐体裁，是指一种感情奔放的幻想曲，常常取材于民族音乐、民间音乐或流行音乐的音调。

（二）叙事曲

叙事曲来源于声乐体裁，在早些时候这种声乐体裁叫做叙事歌曲。到了19世纪，器乐作品中也出现了这样的体裁，称做叙事曲。叙事曲和叙事歌曲一样具有叙事性，也就是说曲调富有语言表现力，如讲述故事一般，内容多取材于民间史诗、古老传说和文学作品。波兰作曲家肖邦是钢琴叙事曲的首创者，以后勃拉姆斯、匈牙利作曲家李斯特和挪威作曲家格里格等也都创作过钢琴叙事曲。

李斯特《匈牙利狂想曲第二首》

【作者介绍】

弗朗兹·李斯特（Franz Liszt，1811～1886），匈牙利作曲家、钢琴家、指挥家、音乐评论家。生于匈牙利雷定。父亲发现了李斯特的音乐天赋后，变卖家产，全家迁居维也纳为其创造学琴的良好环境，6岁起学钢琴，先后师从沙里埃利、车尔尼、哈雷、巴埃尔。12岁时在维也纳举行的一次音乐会上得到了音乐大师贝多芬的亲吻，后逐渐名扬全欧洲。16岁定居巴黎，受雨果、拉马丁、夏多布里昂的浪漫主义文艺家思想影响，同进步艺术家交往，深受法国资产阶级革命思想的影响。



李斯特

在音乐上主张标题音乐，是继柏辽兹以后最著名的标题音乐作曲家，独创了交响诗的体裁，作有《塔索》、《玛捷帕》、《普罗米修斯》、《匈牙利》、《哈姆雷特》等13部。受帕格尼尼的影响，把钢琴技巧挖掘到极限，作有19首匈牙利狂想曲，12首超级练习曲，在钢琴上创造了管弦乐的效果，大大开拓了钢琴的音乐表现力，《b小调钢琴奏鸣曲》还在曲式方面有所创新。1848年，作为魏玛宫廷的音乐指导，他尽其所能促进柏辽兹、瓦格纳等人的“新音乐”发展，热情支持不同民族乐派的进步作曲家，包括阿尔贝尼斯、格里格、斯美塔那、福雷、丹第、鲍罗丁等作曲家的创作。

由于他的努力，在魏玛形成了以他为中心的“魏玛乐派”，从组织“新魏玛协会”（1854）筹备莱比锡音乐节（1859）直至在魏玛建立“全德音乐协会”（1861），使小小的魏玛得以成为德国音乐中心之一。这时，李斯特的创作进入了全盛时期，他的最优秀的作品，包括《浮士德》交响曲、《但丁》交响曲、13首交响诗、19首匈牙利狂想曲、《b小调奏鸣曲》、两集标题套曲《游历的岁月》和两首钢琴协奏曲等，都是在这一时期写成的。

步入晚年的李斯特，进入教堂，皈依基督。1865 年在梵蒂冈割发受洗礼，接受“阿贝”的教职，于是在晚年，他便以“神父李斯特”之名为人所知，但仍从事创作、教学活动。1875 年在他 64 岁高龄的情况下创建布达佩斯音乐学院，亲任院长。75 岁时，到贝鲁特探望他的次女的途中受寒得了肺炎，于 7 月底去世。

作为 19 世纪这个“音乐炫技时代”最具代表的人物之一，李斯特是钢琴领域中的第一人，在纯艺术表演方面无与伦比，被人称为“钢琴之王”。由于他的努力，使魏玛得以成为德国的音乐中心之一。他的交响曲和他创作的交响诗、协奏曲和钢琴音乐，由于采用和发展了“固定乐思”和他所提出的“主题变形”的手法，在标题音乐的历史上对后人产生了很大影响。晚期的作品，和声手法新颖，对身后的作曲家产生了深远的影响。

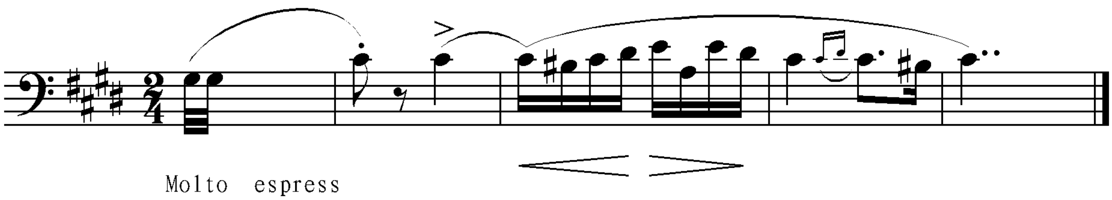
【作品介绍】

李斯特写过 19 首《匈牙利狂想曲》，都是根据匈牙利吉卜赛舞曲的音调加工发展而成的钢琴曲，具有鲜明的民族色彩。乐曲采用匈牙利民间舞曲查尔达斯题材写成。双拍子，全曲分为两个部分：前一部分称“拉绍”（Lassan），速度缓慢，后一部分称“费里斯卡”（Friska），速度极快，气氛热烈。
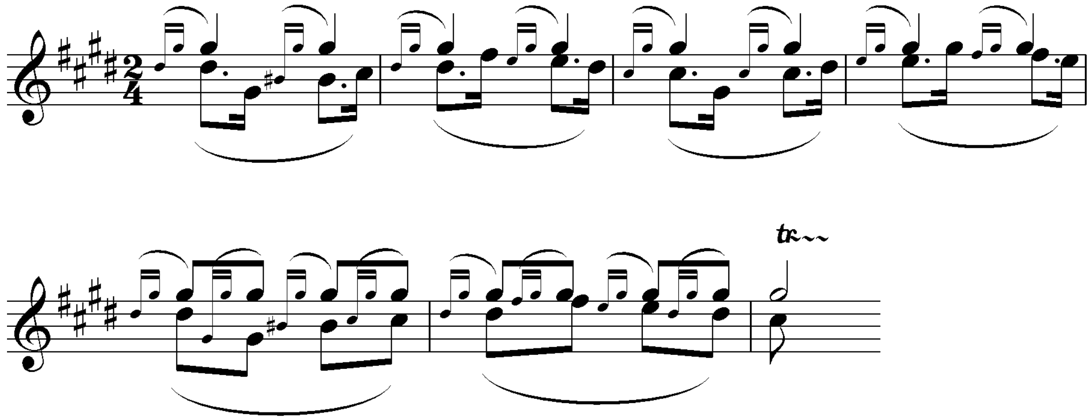
《匈牙利狂想曲》一共有 19 首，李斯特前后花了 40 年的功夫。但是前面 15 首自 1864 年起创作，过了几年之后停顿下来，接着有 30 年的空白时间，最后 4 首则又一气呵成。19 首“匈牙利狂想曲”中有 6 首被他的学生多普勒改编成为管弦乐版本，分别是第二、五、六、九、十二与十四号，改变后的管弦乐版本，再编号是依序为第十四、十二、六、二、五与九号。第二号匈牙利狂想曲为钢琴原曲中知名度最高的一首。

《匈牙利狂想曲第二号》原是李斯特创作的钢琴曲，既是钢琴曲，必然运用了钢琴这种乐器的所有特色与技巧，并巧妙地融合起来，所以音乐内容特别丰富，充满个性，改编成管弦乐之后，更能将这种个性发挥得淋漓尽致。
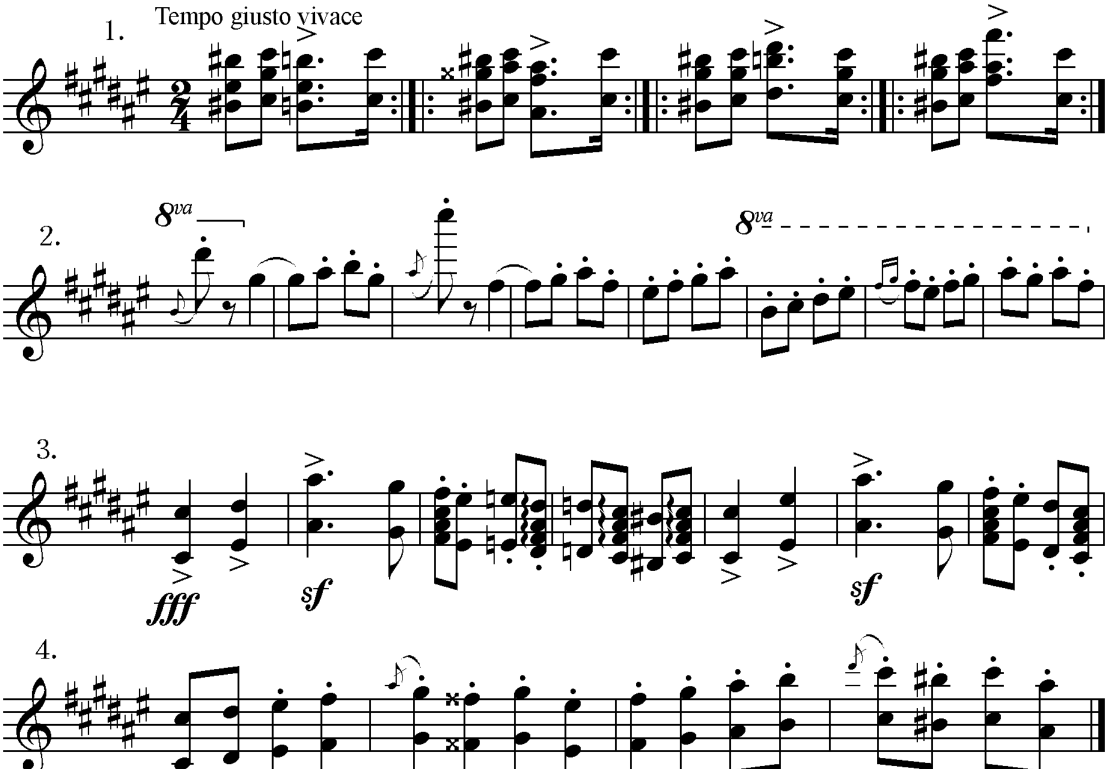
乐曲一开始先奏出一段宣叙调式的引子，短促顿音和沉着的节奏给我们展现出浓烈的民间色彩。紧接其后的便是李斯特在他的狂想曲中常用的“拉绍”部分，走出沉稳庄严的匈牙利民间歌曲旋律：

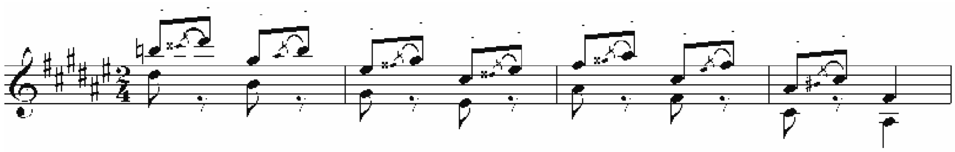


第二主题是一个带有匀称节奏轻松跳跃的舞曲旋律。鲜明地表现出民间弦乐器的演奏特点：



这个主题不断重复发展为一个华丽的乐句后又回到了第一主题，随后节奏逐渐加快，速度的改变告诉我们音乐进入了第二阶段“弗里斯卡”部分，这一部分仿佛在向我们描述民间节日盛会上热烈的歌舞场面，一系列接踵而来的舞曲组成一个欢乐的海洋：





然后,在短暂的停顿后,乐曲又奏出快速的节奏,在狂舞中结束了全曲。

格什温《蓝色狂想曲》



格什温

【作者介绍】

乔治·格什温(George Gershwin,1898～1937),美国著名作曲家,生于纽约布鲁克林,10 岁开始学习钢琴和声学,曾师从美国作曲家歌德马克(Rubin Goldmark,1872～1963)和卡威尔(Henry Cowell,1897～1965)。曾广泛地接触和研究通俗音乐领域中的各种体裁风格,成名曲是 1919 年所作歌舞音乐中的通俗歌曲《斯瓦尼》。写过大量流行歌曲和数十部歌舞表演、音乐剧,是百老汇舞台和好莱坞的著名作曲家。

1924 年为保尔·怀特曼的爵士音乐会写的《蓝色狂想曲》(钢琴与乐队)获得了巨大的成功,影响了美国和其他国家的作曲家在作品中运用爵士的手法。接着,创作了管弦乐曲《一个美国人在巴黎》、《第二狂想曲》、《古巴序曲》,并以描写黑人生活的歌剧《波吉与贝丝》达到创作的顶点。格什温的卓越贡献是把西欧传统音乐与美国黑人音乐——爵士乐结合起来,虽缺乏熟练的写作技巧,在旋律方面却是个天才。他的歌曲总是活泼有趣,温柔清新;大型乐曲则节奏明快,和声优美,富于幽默感。格什温的音乐使他成为典型的美国风格的代表。作为美国音乐的代表,1984 年洛杉矶奥运会开幕式上,84 台钢琴同时奏响了他的《蓝色狂想曲》。1937 年夏因脑癌去世,年仅 39 岁。

【作品介绍】

《蓝色狂想曲》是他的代表作,作于 1924 年。同年 2 月 12 日在纽约埃奥利安大厅首次演出,作者亲自演奏钢琴。这是第一首爵士乐风格的管弦乐曲。

爵士乐,19 世纪末发现于美国南部路易斯安那州的新奥尔良市,起源于“拉格泰姆”和“布鲁斯”,历经 20 年代的“迪克西兰”到 30 年代的“摇摆乐”风格,40 年代的“比波谱”,五六十年代的“冷爵士”,发展到 70 年代“摇滚”和爵士乐的融合,后来到 90 年代“新古典主义”的诞生,直到今天,富有持久生命力的爵士乐经过百年的历程,已经演变和融入世界各个民族、各个国家的音乐语言,成为一种世界性的音乐。

1923 年春,保尔·怀特曼带着自己创办的乐队从伦敦回国,为举办一场别开生面的“现代音乐的实验演奏会”而邀请格什温写一部“爵士协奏曲”时,格什温就很感兴趣,便随口答应。但是 26 岁的格什温虽已创作了大量的作品,但却还没有完全掌握乐队配器的技术,而且也没有写过大型管弦乐作品,于是迟迟未动手写作。不料,1924 年 1 月 4 日怀特曼在《纽约论坛报》发布了格什温将为这次音乐会作曲并亲自担任钢琴独奏的消息。这样,格什温用三个星期的时间,赶在上演前五天完成了乐曲的主旋律,并接受弟弟埃拉的建议,取词于乐曲中采用的布鲁斯(Blues)风格,定名为《蓝色狂想曲》。

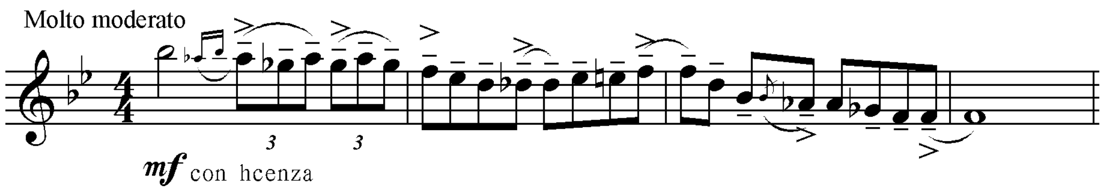
据格什温自己的回忆,这首曲子是在去波士顿的路途中创作完成的:“那时在火车上可以听到铿锵的节奏和隆隆的撞击声……我经常在噪音深处听见音乐。就在那里,我忽然从头至尾构筑出——甚至是跃然纸上……”从波士顿返回仅一星期,除了少数钢琴独奏的华彩乐段外,格什温完

成了全曲的钢琴谱。然后由美国著名作曲家格罗菲完成全曲配器。

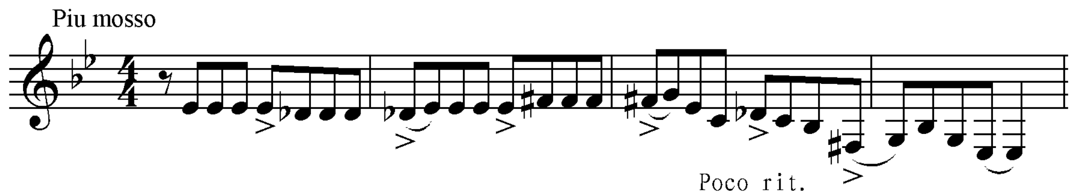
演出时，安排为最后曲目的《蓝色狂想曲》，吸引了到场的许多著名音乐家和听众，独特的风格使大家异常兴奋，乐曲结束时全体起立鼓掌，成为当时轰动一时的新闻。这首乐曲也成为音乐史上第一部带有浓厚美国风格的交响作品。

《蓝色狂想曲》是一首为钢琴和管弦乐队而写的类似单乐章协奏曲的乐队作品，其中主体即兴式表达的方法来源于布鲁斯。起源于美国黑人劳动歌曲和灵歌的布鲁斯是一种风格独特、自由随意的民间音乐，它独特的调式特点以及和声因素、强烈的切分节奏和滑音效果，都赋予这部用管弦乐队演奏的作品一种与众不同的感觉。而格罗菲精彩的配器和乐队交响性的发展有机地结合在一起，更给了人们一种耳目一新的音乐。格什温在这部作品中，对那些情绪全然不同的布鲁斯曲调作了巧妙安排，如抒情性与戏剧性、舞蹈性与歌唱性的对比，也颇费了一番心思。

乐曲以独奏单簧管低音区里的一个颤音开始，这是一个上行的布鲁斯音阶。当音阶上升到最高一个音符时，作品的一个放任不羁的主要主题迸发了出来，这个开始的主题从音乐旋律、乐器演奏、音乐风格上给人以强烈的美国爵士乐的感受：

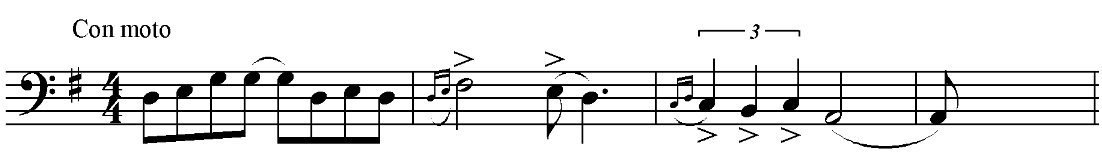


接着，法国号和萨克斯管奏起了一个节奏性很强的主题。它和上述的单簧管主题情调十分接近，就像是这个主题的变形或延续，只是较前者更加强劲有力，而且显然带有舞曲风格，奏出的旋律带有明显的布鲁斯特点(降三级音)：



钢琴又以一个变奏加入，并引向一个辉煌的、重述各主题的变奏。现在，主要主题以果敢有力的音响出现在乐队齐奏的音乐中，明亮的小号又奏起了一支开阔嘹亮的曲调，节奏以前弱后强的切分音贯穿，使后面的音乐一改前面的忧愁情绪，并就此掀起了一个活跃而充满希冀的高潮。

后面的降七级爵士乐的音调作为主要素材被展开：



乐曲的中段是一首弦乐器奏出的美妙歌曲，这是全曲的中心，也是美国音乐中最著名的段落之一。这段音乐宽广流畅、温柔感伤，有一种类似柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》第一乐章基本主题的

风格。一个速度变化带来了乐曲的尾声，使钢琴与乐队之间十分默契地配合。整个乐队以雷鸣般的气势再现了乐曲的主要主题后，就以一个渐强的和弦辉煌地结束了全曲。

勃拉姆斯《d 小调叙事曲》

【作品介绍】

勃拉姆斯一生写过四首钢琴叙事曲。第一首《d 小调叙事曲》，是根据古老的苏格兰叙事诗《爱德华》写作的。这首叙事诗采用母亲和儿子对话的形式，叙述了一个悲剧性的故事，诗共分七段，内容是这样的：

“你的剑为什么染红了血？爱德华！爱德华！
你干吗悲伤地在那儿走着？啊！”
“我杀死了我的兀鹰，妈妈，妈妈！
她老是在我的身旁，啊！”
“你的兀鹰的血不会那么红，爱德华，爱德华！
我的儿，老实告诉我吧，啊！”
“我杀死了我的红马，妈妈，妈妈！
它那么傲岸而耿直，啊！”
“你的马已老，不需要杀它，爱德华，爱德华！
是别的事迫着你，啊！”
“我杀死了我的父亲！妈妈，妈妈！
这真使我痛心！啊！”
“你现在准备怎么办？爱德华，爱德华，
孩子，告诉我吧！啊！”
“我不应该立足在世上！妈妈，妈妈！
要到海上去流浪！啊！”
“那么你的宫廷和殿堂怎么办？爱德华，爱德华，
它们多么富丽堂皇！啊！”
“让它们保存到倒塌吧！妈妈，妈妈！
我永远看不到它们了！啊！”
“那么你的妻子和儿女怎么办？爱德华，爱德华，
如果你去海上的话？啊！”
“世界大得很，让他们去乞讨吧，妈妈，妈妈！
我永远看不到他们了，呵呵！”
“那么你的妈妈怎么办？爱德华，爱德华，
我的儿，我的儿，对我说呀！啊！啊！”
“让地狱的灾殃降临到你身上，妈妈！妈妈！
因为是你促使我这样干的啊！”

《d 小调叙事曲》分三个部分：

第一部分是行板。在 d 小调上，交替出现母亲的问话和儿子的答话。母亲的问话是平静而严肃的，音乐简直可以和叙事诗的歌词配合起来；儿子的答话速度转快，显示出紧张而沉重的心情。

第二部分是快板，在 D 大调上，出现紧张的三连音节奏，力度不断增强，音区不断向两端扩张，

表现爱德华鼓足勇气，承认杀死父亲。

第三部分是再现部，爱德华的答话继续着第二部分的速度和力度，表现他不顾一切，只身远走的决心；最后是母亲的形象，加进了中间部分动荡不安的三连音节奏，表现她的沮丧和伤心。

肖邦《g 小调第一叙事曲》

【作品介绍】

作为叙事曲的首创者，是肖邦把它发展成大型器乐曲的，并使它具有宏伟广阔的诗史性的内容。而肖邦的叙事曲，也是肖邦音乐中形式最完美、内容最丰富的作品。波兰革命诗人密茨凯维支的叙事诗是激发肖邦创作这类作品的最初灵感，《g 小调第一叙述曲》就是在密茨凯维支的叙事诗《康拉德·华伦洛德》的影响下写作的，《F 大调第二叙事曲》与《斯威德扬卡》有直接关系，《降 A 大调第三叙事曲》是根据《水仙女》而作，《f 小调第四叙事曲》缺乏具体的标题性，是肖邦晚期心情的自我写照。

这里我们重点来了解一下《g 小调第一叙事曲》。

《康拉德·华伦洛德》是一篇爱国主义的史诗巨作，鲁迅先生曾这样介绍这部作品：其诗取材古代，有英雄于败亡之余，谋复国仇，因伪降敌阵，渐为其长，得一举而复之。

故事叙述的是 11 世纪时立陶宛人与日耳曼骑士团的斗争。立陶宛人倭尔特·冯·斯塔丁幼年被俘，在日耳曼骑士团的抚养下长大。在战争中同时被俘的立陶宛民间歌手哈尔班，暗中以爱国思想感化倭尔特。倭尔特在他的潜移默化下，酝酿着复仇的大志。后来他被立陶宛人俘虏过去，娶了立陶宛大公的女儿阿尔多娜。夫妻二人以身许国，决心牺牲自己的爱情、幸福甚至生命和荣誉，来挽救祖国的命运。他们二人悄悄离开立陶宛，来到聂门河对岸。阿尔多娜自愿以修女的身份，关在尖塔上的小屋里，直到死去。倭尔特改姓换名为康拉德·华伦洛德，回到日耳曼骑士团，在对摩尔人和土耳其人的战争中立了大功，取得了骑士团的信任，被任命为武士团大总管。掌握了大权以后，他在处心积虑的密谋策划下，干了许多倒行逆施的事，使骑士团虚耗实力，失去有利的作战机会，弄得民穷财尽，一败涂地。后来事情终于泄漏，在倭尔特以叛逆罪被处以死刑的前夕，他和尖塔上的阿尔多娜作了悲惨的诀别。

《g 小调叙事曲》的开头是缓慢的引子，两手齐奏一个庄严的曲调，这是讲故事的开场白，它把我们引进了悲壮的史诗气氛中。第一个主题是一个典型的叙事性主题。一开头就听见一个余音袅袅的音调，好像说唱的老艺人哈尔班在拨动他的四琴弦。沉着而忧伤的旋律，时时发出叹息的音调。这个音调痉挛式的节奏，表现出焦急不安的情绪，并且热情逐渐高涨，变得心潮澎湃，壮怀激烈。第二主题表现了另外一种境界：温和、明朗，充满抒情气息，像一首优美的歌曲。它好像是立陶宛少年倭尔特天真纯洁心灵的写照。结束部是第二主题的补充。进一步抒发了婉转亲切、富于诗意的柔情。

这首叙事曲的结构是奏鸣曲式，以上四个段落，即第一主题-连接部-第二主题-结束部，构成了奏鸣曲式的第一部分，即呈示部，好像戏剧里的第一幕，揭示了主要人物的形象。奏鸣曲式的第二部分是展开部，好比戏剧的第二幕，是戏剧情节积极展开的部分。在这里，第一主题变得很紧张，很不稳定，已经不再是平静安详的侃侃而谈，而是热情激动的慷慨悲歌。第二主题在第一主题的影响下，也变得刚毅威武，显示出英雄豪迈的气概。丰富的音响、浓密的和声，使这个主题从原有的温雅柔和的性格，一变而为叱咤风云的英雄形象。展开部的最后一个段落，是一股不可遏止的音流，表现出神采飞扬的蓬勃气势。

下面是奏鸣曲式的第三部分，即再现部，相当于戏剧的最后一幕，表现一个悲剧性的结局。再

现部的两个主题是倒装的，第二主题先出来，仍然是英姿焕发、威风凛凛的气概。直到结束部，激昂的情绪才逐渐平静下来。但这是暴风雨前的沉静。随之而来的第一主题，像在展开部中一样紧张不安，并直接引向暴风骤雨一般的尾声。尾声的最后一段，出现了悲壮的朗诵性曲调和“黑云压城城欲摧”一般的半音阶下行，好像是对悲剧性命运的无情的判决。

1830年11月，处于沙俄残暴统治下的波兰人民，发动了争取民族独立的起义，并在华沙建立了独立政权。1831年9月，由于沙皇军队的残酷镇压，华沙陷落，起义失败。肖邦在这首叙事曲中，表现了对这次起义失败的悲愤情绪。肖邦的叙事曲和密茨凯维支的叙事诗有同样的历史背景；肖邦受密茨凯维支的影响，主要应该从爱国主义的精神方面去体会，不必拘泥于叙事诗的细节，来解释肖邦的叙事曲。

叙事曲除了钢琴作品外，还有其他演出形式的作品。交响乐队演奏的叙事曲，叫交响叙事曲。俄国作曲家柴科夫斯基的交响叙事曲《司令官》是根据普希金翻译的密茨凯维支的叙事诗写作的。

叙事曲不但可以作为独立的作品存在，也可以是器乐套曲中的一个乐章。例如，俄国作曲家里姆斯基·科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查德》，就是一首典型的交响叙事曲。这部交响组曲取材于阿拉伯故事《一千零一夜》，具有鲜明的叙事特点，是一首典型的交响叙事曲。

八、随想曲　谐谑曲

（一）随想曲

随想曲（Caprice，Capriccio）又称奇想曲、异想曲，其性质近似幻想曲，也是结构自由、大小不定，一般指作曲家凭幻想创作的即兴性器乐体裁，有如下几种形式：

（1）16世纪末到17世纪指赋格性质的器乐曲、套曲形式。

（2）一种技巧练习曲，如帕格尼尼的《二十四首小提琴独奏随想曲》

（3）混成曲或狂想曲，如柴科夫斯基的管弦乐曲《意大利随想曲》。

（4）性格活泼的创作乐曲，如勃拉姆斯的《钢琴幻想曲》

（5）不符合当时惯用曲式的乐曲，如巴赫的《送别亲爱的兄弟随想曲》由几个乐章构成，并各有标题。

（二）谐谑曲

谐谑曲（Scherzo）本来是17～18世纪上半叶一种轻松活泼的声乐曲和器乐曲。如蒙特威尔第的《音乐的谐趣》、巴赫第三首《帕蒂塔》中的谐谑曲等。贝多芬对它的发展作出了突出贡献：他常把它用在交响曲、奏鸣曲或室内乐套曲中，作为取代小步舞曲的乐章。布鲁克纳、柴科夫斯基等都效法贝多芬，在交响曲中包含谐谑曲乐章，但已不限于三拍子。肖邦和勃拉姆斯更是把谐谑曲用做独立的钢琴体裁。有时谐谑曲甚至被用做标题交响音乐的体裁。与前辈们相比，肖邦的谐谑曲则表现戏剧性或哲理性的激情，不单独限于谐谑和嬉戏，气势更宏大，内涵更宽广。

里姆斯基—科萨科夫《西班牙随想曲》

【作者介绍】

尼古拉·艾德烈耶维奇·里姆斯基—科萨科夫（Nikolai Rimsky－Korsakov，1844～1908），俄国作曲家、音乐教育家、音乐社会活动家，“五人强力集团”代表人物。出身于贵族，受过传统的音乐教育，1856年进圣·彼得堡海军士官学校，后成为海军军官。结识巴拉基列夫后，拜其为师，坚定了他的音乐之路，并在其指导下写出他的代表作《第一交响曲》。1862年毕业后成为一名海军军



里姆斯基—科萨科夫

官，三年的时间内曾随舰艇到过英国、南北美洲、法国、意大利等地，丰富了其海洋生活的经历，并成为一名公认的“海洋风景画家”。1865 年回国后开始其专业创作。1871 年应聘为圣·彼得堡音乐学院作曲法和管弦乐法教授。此时的他还依然只能算是一个“实习作曲家”，缺乏系统的作曲知识，只是靠听觉写作，但由于他的刻苦学习、潜心研究（在一个夏天内，他曾写出 64 首赋格），最终成为了一位“配器方面无与伦比的大师”。柴科夫斯基曾写信给他说：我真不知道如何表达我对于你的艺术气质的全部敬意，我不过是个摆弄音乐的手艺人，而你却将成为一位最名副其实的艺术家。1874 年出任圣·彼得堡音乐学校校长，培养了包括里亚多夫、格拉祖诺夫、斯特拉文斯基在内的一批优秀的学生。

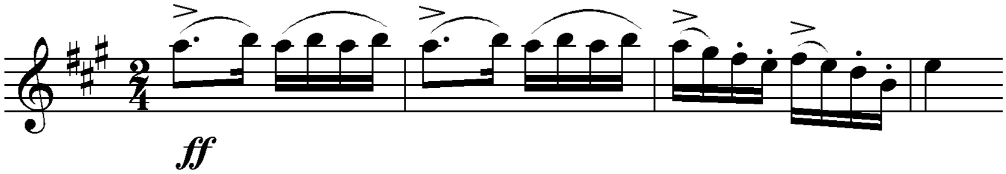
1908 年 6 月 21 日，里姆斯基－科萨科夫心脏病发作逝世。他的主要作品有歌剧《普斯科夫姑娘》、《沙皇未婚妻》等 15 部，交响音画《萨特阔》、交响组曲《安塔尔》、《天方夜谭》、《西班牙随想曲》等。著作有《和声学实用教程》、《管弦乐法原理》等。

里姆斯基—科萨科夫的成名作是作于 1865 年的《第一交响曲》，他的交响作品虽然很少，但都占有重要地位。例如《舍赫拉查德》、《西班牙随想曲》，不但有着丰富的民族特色，而且由于他对乐器法的精通而使之成为学习配器的典范之作。柴科夫斯基曾在信中说到：“你的《西班牙狂想曲》是器乐法中的宏伟杰作，你可以把自己看成当今最了不起的大师。”

【作品介绍】

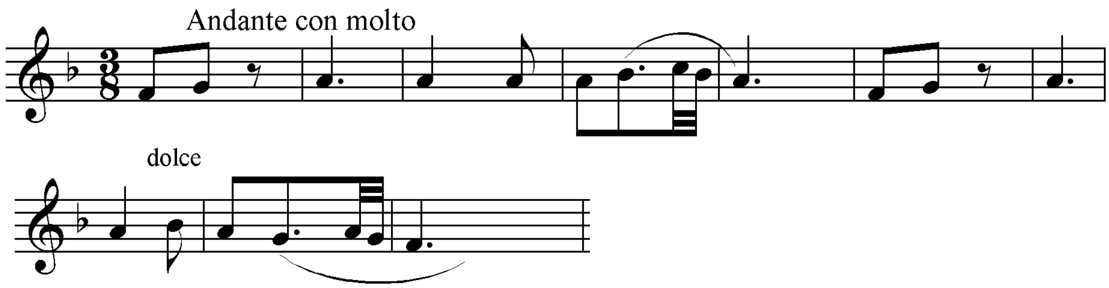
《西班牙随想曲》的旋律可追溯到里姆斯基—科萨科夫 1886 年写作的一首小提琴与乐队作品的草稿，他后来改变了主意，要把它写成一首整个乐队炫技的作品。按照计划，该随想曲将闪烁出炫人眼目的乐队色彩。1887 年年底总谱出版，写着奉献给俄罗斯皇家歌剧院的艺术家们。其实，在出版之前的成功排练已经预示着这部作品将使乐坛瞩目：初次排练时，不等第一乐章奏完，整个乐队开始欢呼起来，紧接着在其他一切可以停顿的地方都出现了同样的欢呼。全曲分为五个乐章，连续演奏，作者在曲中贯穿了阿尔波拉达舞曲，使乐曲接近于回旋曲结构，达成了全曲的统一。

晨歌　乐曲从西班牙民间的阿尔波拉达舞曲（Alborada）开始。这是一种急速而激动人心的舞曲，以同名西班牙民间旋律为基础。这本来是阿斯图里亚的一支民间器乐曲调，通常叫做“晨歌”或“黎明小夜曲”，即牧人庆贺日出时吹奏的一支欢乐颂歌，带有舞曲的特点，用长笛或风笛演奏，并用打击乐器作为伴奏。里姆斯基—科萨科夫在这里用全乐队的辉煌的全奏来表现开始，活泼喧闹，仿佛涌现出一群年轻人，交错着欢乐声和舞步声似的。



作者在这里不但采用了这支民间舞曲的旋律，而且保持了它那淳朴的伴奏中的简单的和声和精确反复的节奏型。由于乐队全奏常占优势，音乐始终充满着力量和光彩，只是到乐曲结尾时，主题才在木管乐器与弦乐器中互相应答，好像这一群年轻人已经离去，但从远处还不时传来他们喧闹的回响一般。

变奏曲 这段乐曲的主题是一首叫做“夜晚的舞蹈”的旋律，它的进行缓慢、抒情、富于歌唱性，这个主题共有五次变奏，虽然在力度和色彩上有明显的对比，但它始终没有失去其宁静和沉思般的田园诗风格：



这主题的第一次变奏用弦乐器演奏，是主题的直接发挥，音调悦耳动听；第二次变奏是英国管和法国号的对答，像牧笛的呼应，田园色彩特别明显；第三次变奏几乎是乐队的全奏，声音响亮，是乐曲的高潮；第四次变奏是长笛、双簧管、法国号和大提琴的合奏，而单簧管和小提琴则以活跃的音型为之装饰；最后一次变奏有多种音色的表现，其中长笛的华彩音型最突出。

晨歌 这段音乐基本上是第一段的反复，重又出现民间节目中由旋风般的舞蹈体现出的欢乐情绪，不过在这里使用了新的调性和新的配器手法，使乐队变换了新的色彩。

场景和吉卜赛歌曲 这段音乐比较独特而又有风趣，由两个舞曲旋律组成。其中一个典雅、优美而充满热情的安达卢西亚歌曲，像是在铃鼓、吉他和曼陀林的乐音伴奏下的舞蹈。

但是，在这舞蹈开始之前，即在乐曲开始时，这个主题已在一些乐器上以华彩性独奏或合奏的方式显现——这是一些类似即兴表演的前奏，先是法国号与小号的合奏，然后是小提琴独奏，而且都以小鼓的不停的滚奏为背景。类似的华彩乐段在主题后来的几次呈示中依然保留着，有时在长笛上，有时在单簧管上，有时则移到竖琴上，这五个华彩乐段为这一主题添加了五彩缤纷的色泽。乐曲的第二主题也是舞蹈性的，但它的风格全然不同，它急速而狂热。

这是一首热情的茨冈歌曲，开头由小提琴奏出，来势凶猛有力，后来它同前一主题或相呼应，或相交织，速度越来越快，色彩变化无穷，形成强有力的高潮并直接转入下一乐曲。

阿斯图里亚的凡丹戈舞曲 凡丹戈是源于摩尔人的一种三拍子的民间舞曲，一般用吉他和响板伴奏，节奏激烈，动作感人，有时显得温雅，但仍含有火一般炽热的激情。这段舞曲共由三个主题组成，乐曲从类似胜利的欢呼声开始，接踵而至的便是它的第一个主题，它的节奏明快、清晰，情绪热烈欢腾，它在全曲中得到了广泛的变奏发展。

随后结合进来的两个主题都比较抒情、典雅，但同样是舞蹈性的旋律，后一个尤其明朗、流畅，像一首舞曲。

在这段音乐中，我们还可以看到前一段乐曲中两个主题的交错再现组成了欢乐歌舞的民间节庆场面。最后，全曲以欢腾的阿尔波达舞曲作为结束。

柴科夫斯基《意大利随想曲》

【作品介绍】

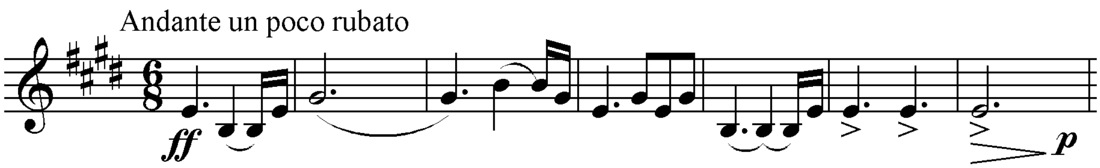
《意大利随想曲》完成于 1880 年夏，初演于同年 12 月 18 日。随想曲是一种古老的音乐体裁。早期是指一种自由的各声部互相模仿的复调乐曲。后泛指各种富于幻想的自由形式的乐曲，可不

受主题约束，与幻想曲较接近。柴科夫斯基的这首随想曲是根据一首流行的曲调写成的：

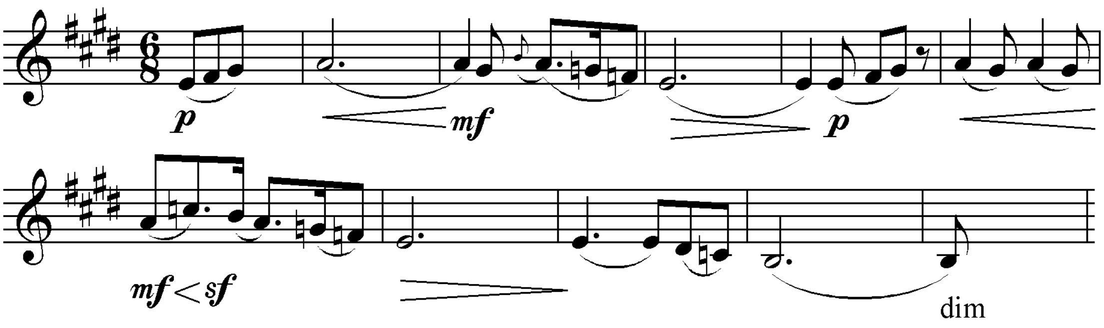
1880 年，为缓解身心的疲惫，柴科夫斯基旅居意大利西部突斯坎尼（Tuscany）地区。当地明媚的风光和引人入胜的历史遗迹使他产生了强烈的创作欲望，写下了这首《意大利随想曲》。

当时正值当地的狂欢节，虽然那种气氛使他“不能入眠”，但他对那些窗外的旋律产生了艺术冲动。2 月 17 日，柴科夫斯基在给他的友人梅克夫人的信中这样写道：“在过去的数天中，我已写好了《意大利随想曲》的草稿，这是根据意大利民间的若干流行曲调写成的。我想这一作品是成功的；它所以能获得良好的效果，要归功于这些从无意中得来的动人曲调——有些是我从民歌中收集来的，有些是我在马路上亲耳听到的。”草稿是在一个星期的时间里写好的，总谱是在他春天返回俄国后完成的。
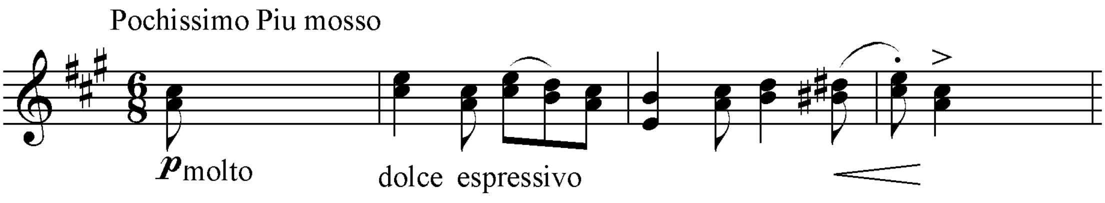
意大利随想曲包括 5 个主题，乐队开始便以军号奏出旋律，这个旋律是在柴科夫斯基旅馆里每天都能听到的来自隔壁意大利皇家骑兵营的军乐，弦乐队唱着一支呼应的旋律：



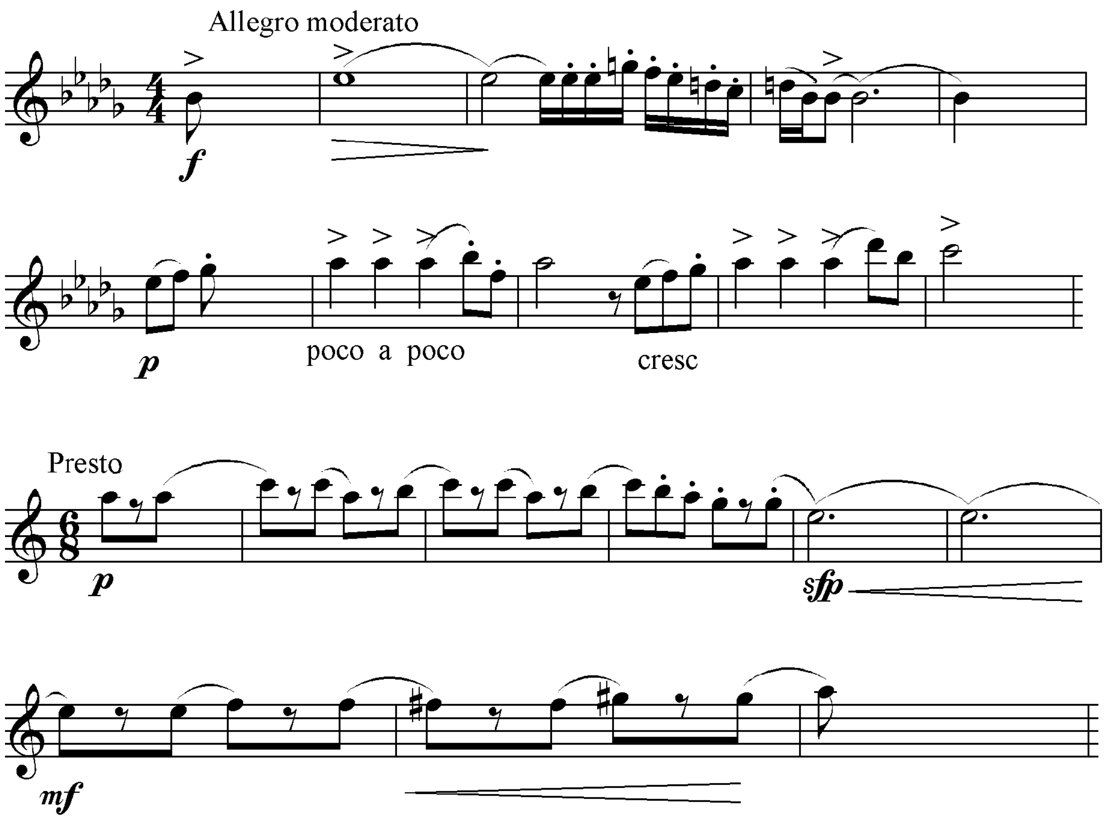
第二个主题是一个类似威尼斯船歌的民间歌曲，a 小调：



第三主题是一首简单朴实的街头小曲，开始时是木管和弦乐，后来打击乐器的加入使全曲再现了当时的狂欢节的场景：



第四主题是第二主题的动机加上新的素材：



最后，全曲在一个令人炫目的塔兰泰拉舞曲（这个舞曲被誉为19世纪欧洲音乐中最优秀的塔兰泰拉舞曲之一）中结束，如柴科夫斯基亲身经历的那场狂欢节一样，最后告以辉煌的结束。

肖邦《b小调谐谑曲》

【作品介绍】

该谐谑曲本来是贝多芬继承海顿、莫扎特的小步舞曲，再经过发展而成的一种音乐体裁。不过，真正使这种曲子更为积极化、形式化，并且大胆地命名其为“谐谑曲”的，是肖邦。

肖邦写有四首谐谑曲，第一号《谐谑曲》，b小调（作品20号），此曲作于1831～1835年，逢华沙起义失败后不久。它主要表现了肖邦对祖国命运的忧虑和对故乡的怀念。

其构成为三段体式。乐曲开始时是两个如同呐喊的不协和和弦，有悲伤、忧郁，又有愤怒和抗争，曾经大大地震撼了肖邦时代的人们。紧随其后的第一主题带着暴风雨般狂烈的热情再回旋，肖邦像是在此处发怒、反抗、质询一般。第二主题开始时有着怪异的和弦，慢慢地奏着，呈现出非常不愉快的音响；但这一主题的后半段曲速加快，又产生出活泼而优美的效果来。第一、第二主题，都极有独创性。徐缓的中间段带有丰富的色彩，B大调上轻快流畅的十度音，被认为是肖邦的特色，这部分与充满动摇感觉的第一段形成鲜明的对照。这是一首波兰古老的摇篮曲，像是祖国母亲在安抚着满是创伤的儿子，这首摇篮曲本来是圣母给儿时的耶稣唱的：

睡吧，我的小耶稣，睡吧，我的小珍珠；

睡吧，我可爱的小宝贝。当你哭的时候，妈妈在抚爱着你。

接着开头部分的不协和和弦带着突变的情绪出现，但中间段的“美梦”并未被这突如其来的一

拳所击破。然后第二主题前半段的怪异和弦又相继出现，重新引入了忧郁的情绪。随后全曲在第一主题很有魄力的再现中结束。

李斯特认为肖邦的练习曲及谐谑曲，最能披露他自己阴郁的一面。他说："肖邦的多数练习曲及谐谑曲，都在表明激烈的愤怒及失望的情绪，时而会有辛辣的讽刺和顽固的自尊。他的音乐所具有的阴郁的侧面，并不像他那优美的诗一般的曲调那样容易被人理解，也不易引起人们的注意。肖邦个人的性格也因此而被人们误解。肖邦平时为人正直，彬彬有礼，才貌双全，内向文静，但经常表现出快活的样子来。"

九、交响诗

交响诗的名称源于李斯特，他首先称单乐章标题管弦乐曲为交响诗，他的前身是音乐会序曲，如门德尔松的《仲夏夜之梦》和其他标题交响曲。李斯特后，斯梅塔那、西贝柳斯、埃尔加都写作有交响诗，特别是理查·施特劳斯将其发展到顶峰交响诗，在以后成为印象派的理想表现形式，德彪西的五首主要管弦乐曲都是一个或几个乐章的交响诗。

鲍罗丁《在中亚西亚草原上》

【作者介绍】

亚历山大·波菲烈维其·鲍罗丁（Alexander Porfiryevich Borodin，1834～1887），俄罗斯著名作曲家、化学家，是一位凭借少量作品就能跻身于世界大师的作曲家。提到鲍罗丁，必须提及他所属的一个集体"强力集团"，又称"五人团"、"新俄罗斯乐派"、"巴拉基列夫小组"，指由巴拉基列夫、穆索尔斯基、里姆斯基－科萨科夫、鲍罗丁、居伊等五位俄罗斯作曲家与艺术评论家斯塔索夫组成的作曲家社团，形成于1856～1861年。这个集体以发扬和促进俄罗斯民族音乐为宗旨，艺术思想受车尔尼雪夫斯基等人影响很大。强力集团继格林卡之后，为俄罗斯民族音乐的进一步发展作出了贡献。其创作多取材于俄国的历史、人民生活、民间传说或文学名著，在音乐语言和表现方法上进行了大胆的革新。



鲍罗丁

里亚朵夫、格拉祖诺夫、伊波里托夫·伊凡诺夫、德彪西、拉威尔、斯特拉文斯基以及雷斯皮基等著名作曲家均受到强力集团的较大影响。强力集团为东欧及世界各国近现代民族乐派的开端，对俄国和世界各国的音乐产生了积极的推动作用。

而"五人组"这一名称是在1867年由俄国评论家斯塔索夫（Stasov，Vladimir）首先使用了mugochaya kuchka（The Mighty Handful 强力集团）一词而来。

鲍罗丁是俄国贵族盖迪亚诺夫（Gedianov，Luka Stepanovich）亲王的私生子，他的姓是根据当时习惯，跟随了亲王一个农奴普尔利菲·鲍罗丁的姓氏。他的母亲安东诺娃（Andonova，Advot'ya Konstantinovna）的职业就是将他抚育成人，所以他从小就受到了良好的教育，学习了多门语言，包括：德文、法文、英文以及意大利文。8岁时就能在钢琴上演奏听到的军乐旋律，他的母亲又特别请了老师教他演奏长笛。

1850年他进入医药外科学院读书，师承俄罗斯化学之父齐宁（N. N. Ziniin）。1856年毕业后，曾经在布鲁塞尔、巴黎、海德堡、热那亚和罗马进行科学工作研究，直到1862年9月回到家乡圣·彼得堡，任教于母校。在欧洲期间受德国音乐影响很大。

1882年他结识了巴拉基列夫，并开始他的音乐创作之旅，但由于他的本职工作是化学研究（化学博士，固体乙醛的研究者），所以他的音乐创作不多，较为著名的有《第二交响曲》、《第三交响曲》
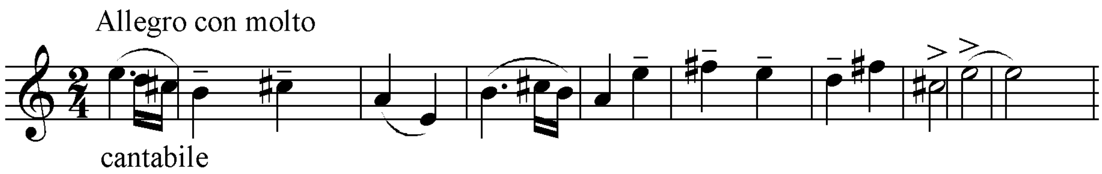
两首弦乐四重奏及交响诗《在中亚西亚草原上》(In the Steppes of Centrail Asia)著名的歌剧《伊戈尔王》(Prince Igor),写于 1875 年,直到他 1887 年去世前才完成。

【作品介绍】

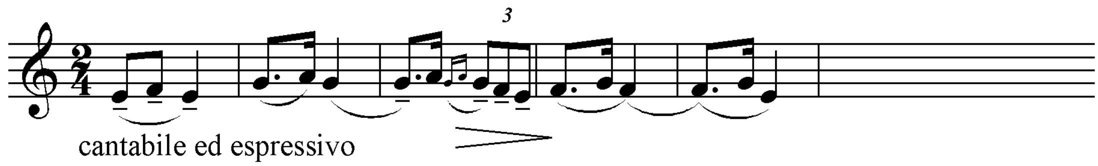
交响诗《在中亚西亚草原上》是一部东方风味的音乐,原名《音画——在中亚西亚》。作于 1880 年,是为某艺术展览会作的配乐,后展览会没有举办,鲍罗丁的这首交响诗却作为一首独立作品流传开来。1881 年夏,作者在魏玛与李斯特重逢,就把这首曲子题献给了他,并改编成钢琴四手联弹。

《在中亚西亚草原上》是一首“标题音乐”,作者曾在作品上写了一段详细的文字说明:在一望无际的中亚西亚草原上,隐隐传来宁静的俄罗斯歌曲。马匹和骆驼脚步由远而近,随后又响起了古老而忧郁的东方歌曲。一支行商队伍在俄罗斯士兵的护送下穿越广袤而辽阔的草原远远走来。随后又慢慢远去。俄罗斯歌曲和古老的东方歌曲相互融合,在草原上形成谐和的回声。最后,在草原上空逐渐消失。

音乐开始便营造出空旷的草原景象:第一小提琴在高音区从容地奏出悠长的泛音,长笛、双簧管以极弱的音量在下面重复,与透明凝聚的泛音音色遥相呼应。在这辽阔寂静的草原的背景中,远处传来了宁静而悠远的俄罗斯民歌旋律,气息悠长徐缓,由单簧管和法国号相继奏出,给人以草原茫茫、无边无际的空旷感:



随后,大提琴、中提琴和贝司用拨弦形象模仿出隐隐耳闻的由远而近的马匹和驼铃的脚步声,在摇曳疲惫的脚步声中,英国管吹出了富有东方色彩的第二主题:



这支旋律与前面的旋律相比更多地加入了人情的味道,感情细腻,如一支迷人的优美舞曲,经过与第一主题反复的交汇,力度的增强,象征商队渐渐走过我们身边,形成宏大的气势,两支旋律以对比复调的手法在曲中得以充分的表现,而后力度减弱,仿佛商队又慢慢远去,勾画出一幅生动的画面,最后迷人的俄罗斯和中亚西亚的旋律逐渐地消失在草原上空……

马蹄声依然隐隐从远处传来……

第二节　大型器乐体裁

一、奏鸣曲　组曲

(一)奏鸣曲

奏鸣曲(Sonata),一种西洋乐曲题材,源自意大利文“Suonare”(意即“发响”,但是有别于歌唱

的声音)一词,十六七世纪是泛指各种器乐曲,如为一件乐器(如羽管键琴等)写的独奏奏鸣曲或者是为几件乐器写的二重、三重奏鸣曲等。17 世纪后则是指类似组曲的器乐合奏套曲,海顿、莫扎特以后系指由三或四个乐章组成的器乐独奏或与钢琴合奏的器乐曲。其中各乐章的基本特点和形式通常如下:第一乐章为快板,用奏鸣曲式;第二乐章为慢板,用三部曲式或者变奏曲式。第三乐章(有时略去)为小步舞曲或者诙谐曲,用复三部曲式;第四乐章为快板或急板,用奏鸣曲式、回旋曲式或者回旋奏鸣曲式。

(二)组曲

组曲(Suite)就是“继续”、“连续”之意,由若干器乐曲组成的套曲,其中歌曲有相对的独立性。组曲有古典、近代之分。古典组曲又称“舞蹈组曲”,兴起于 17 到 18 世纪之间,它采用同一调子的各种舞曲连接而成,但在速度和节拍等方面互相形成对比,如德国古典组曲通常由阿勒曼德、库郎、萨拉班德、基格四首舞曲组成,英国和法国也都有自己的特殊组曲。近代组曲又称“情节组曲”,兴起于 19 世纪,是从歌剧、舞剧、戏剧音乐或电影音乐中选若干乐曲变成管弦乐组曲的,有的组曲系根据特定的标题内容或民间音乐素材写成。一般而言,组曲当中都是不太长的小区,变化很大。比较有名的管弦乐组曲有挪威作曲家格里格的《培尔·金特组曲》、俄国作曲家里姆斯基一科萨科夫的《舍赫拉查达》,捷克作曲家德沃夏克的《捷克组曲》以及法国作曲家圣一桑的《动物狂欢节》等。

贝多芬《c 小调钢琴奏鸣曲》

【作品介绍】

贝多芬创作的 32 首钢琴奏鸣曲在西方音乐史上占有极其重要的地位。它是钢琴艺术史的高峰,被奉为“钢琴音乐的《新约全书》”,与被称为“《旧约全书》”的巴赫的《平均律钢琴曲集》相对应,并成为每一个钢琴演奏者的必弹曲目。这 32 首奏鸣曲的创作几乎贯穿了伟大作曲家的一生,带有自传意义,成为贝多芬全部作品中非常重要的组成部分。他的价值在于发展和提高了现代钢琴音乐的表现力,使作品超越了时代,是人类文化宝库中瑰丽的明珠。

我们可以把这 32 首奏鸣曲大致分为三个时期:

1800 年以前的作品(作品第 2 号～第 22 号)。这些作品较集中地显示了贝多芬的古典传统,风格上受海顿、莫扎特和克莱门蒂的影响,但是也可以看到曲式结构及和声的变化、八度和弦技术的广泛应用、突然的转调手法、深奥而丰富的慢乐章等等,都预示了贝多芬艺术观的转变,那就是古典传统基础上的突破、创新、发展,进一步创造和形成了自己的风格。

1801～1814 年(作品第 22 号～第 90 号)。这个时期是贝多芬创作的旺盛时期,在这期间创作的奏鸣曲展现了作曲家多姿多彩的风格和形式,出现了不少富于独创性的作品,如“葬礼进行曲”、“幻想风乐章”、“最缓板乐章”、“朗诵调”及标题音乐等等,这一系列作品组成了贝多芬创作的辉煌时期。

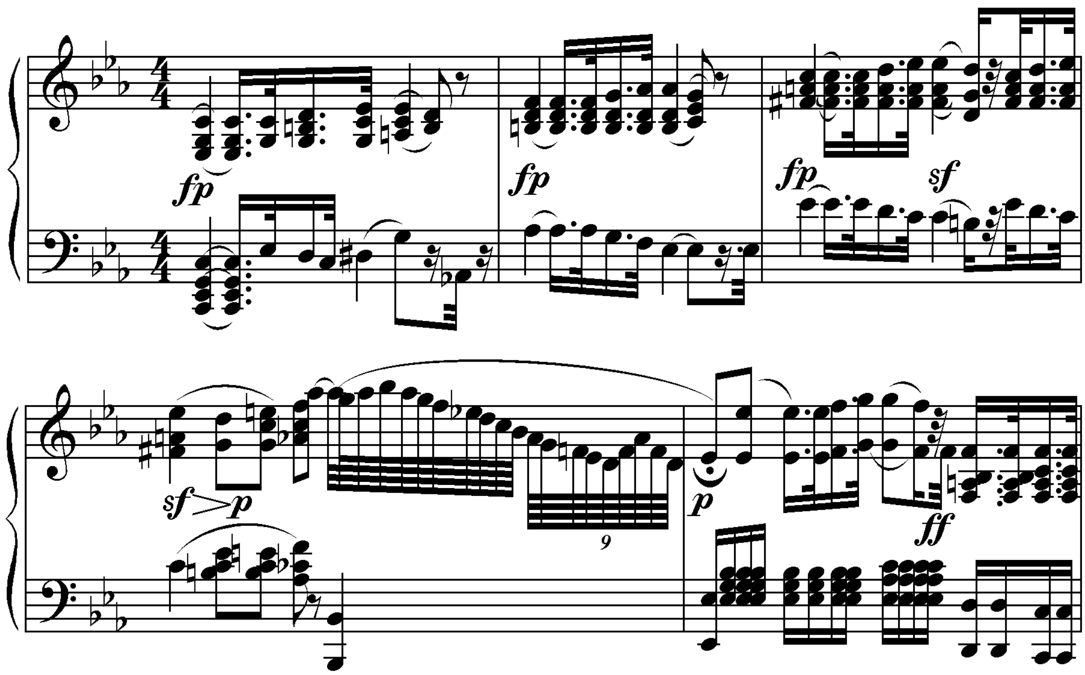
1814 年以后的作品(即最后五首奏鸣曲)。这五首奏鸣曲的每一乐章都可视作一首经典乐曲。这些史诗般的作品充分发挥了钢琴的乐器性能,曲式更庞大而自由,复杂的感性和深刻的哲理在这些乐曲中得到了淋漓尽致的发挥,充分地反映了伟大作曲家炉火纯青的创作境界。其中以第八《悲怆》,第十四《月光》,第十七《暴风雨》,第二十一《黎明》,第二十三《热情》,第二十六《告别》等最负盛名。

c 小调第八奏鸣曲《悲怆》(Op.13)是贝多芬献给李斯诺夫斯基亲王的一部作品,创作于 1792 年。虽然也属于他的早期作品,但是在这首奏鸣曲中,海顿和莫扎特的影响已经完全消失,情绪也由青年时期充满活力的乐观逐渐陷入成年人经常有的悲剧情绪中,这首作品以其戏剧性和优美旋律而为世人所熟悉、所热爱,是贝多芬早期钢琴奏鸣的顶峰之作。《悲怆》是第一首,由贝多芬本人亲自标题的作品,这样的做法在其钢琴奏鸣曲中也仅见于《降 E 大调(告别)奏鸣曲》(其他如《月光》、《热情》等标题均是后人所加)。
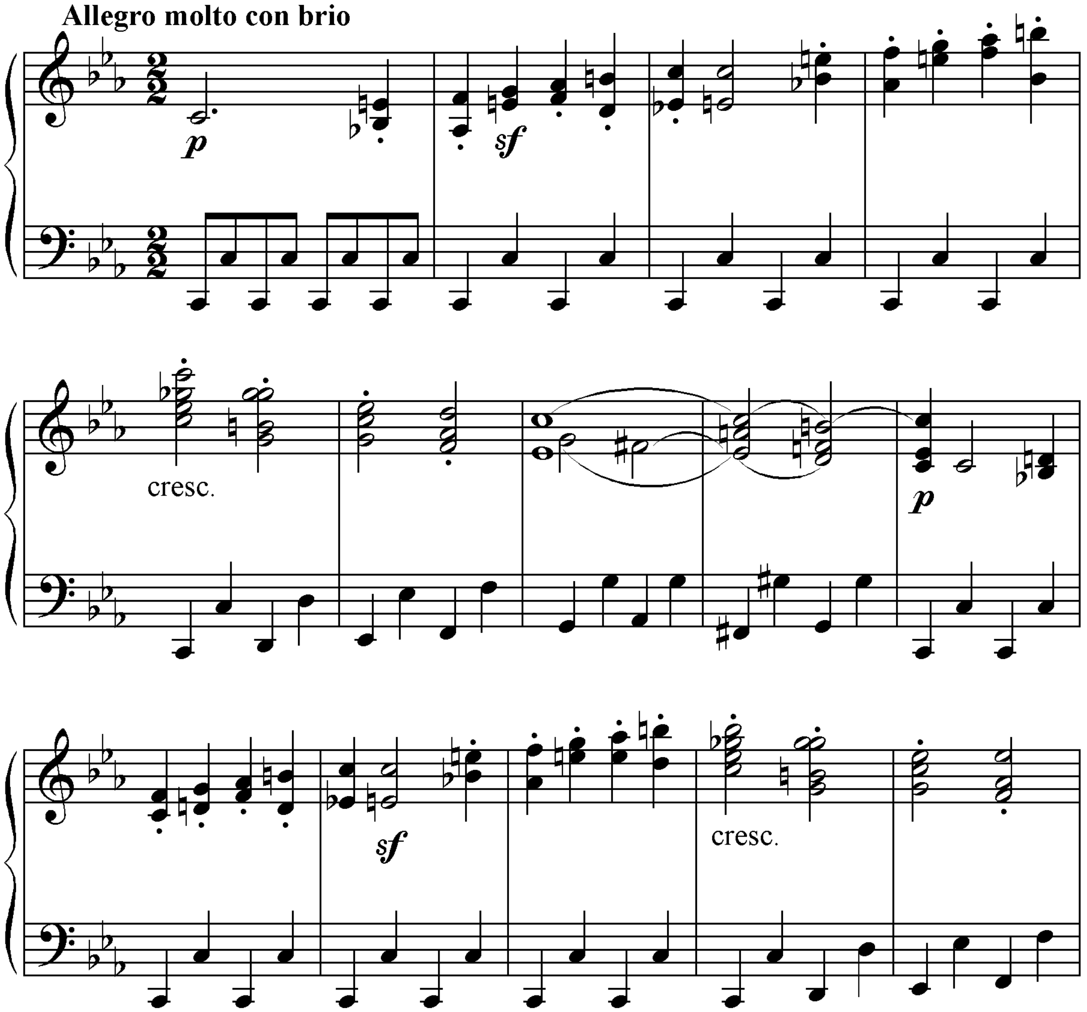
“悲怆“一词的含义只是贝多芬当时的一种意识趋向而已，比其他后半生的那感人肺腑而又凄凉深刻的悲剧性生活还有相当的一段距离，因为这毕竟是他的早期作品。这首奏鸣曲音调庄严、情绪激昂、感情崇高，这些因素彻底地形成了贝多芬初期作品独特的音乐风格，贝多芬在这部作品中探索和发展了钢琴奏鸣曲的新道路、新形式，把音乐作品的戏剧性提高到了一个新的高度。

全曲共分三个乐章：

第一乐章　庄板——很快并充满活力的快板（Grave——Allegro molto e com brio），c 小调奏鸣曲形式。开头是一段相当长的充满悲怆情绪的极缓板：
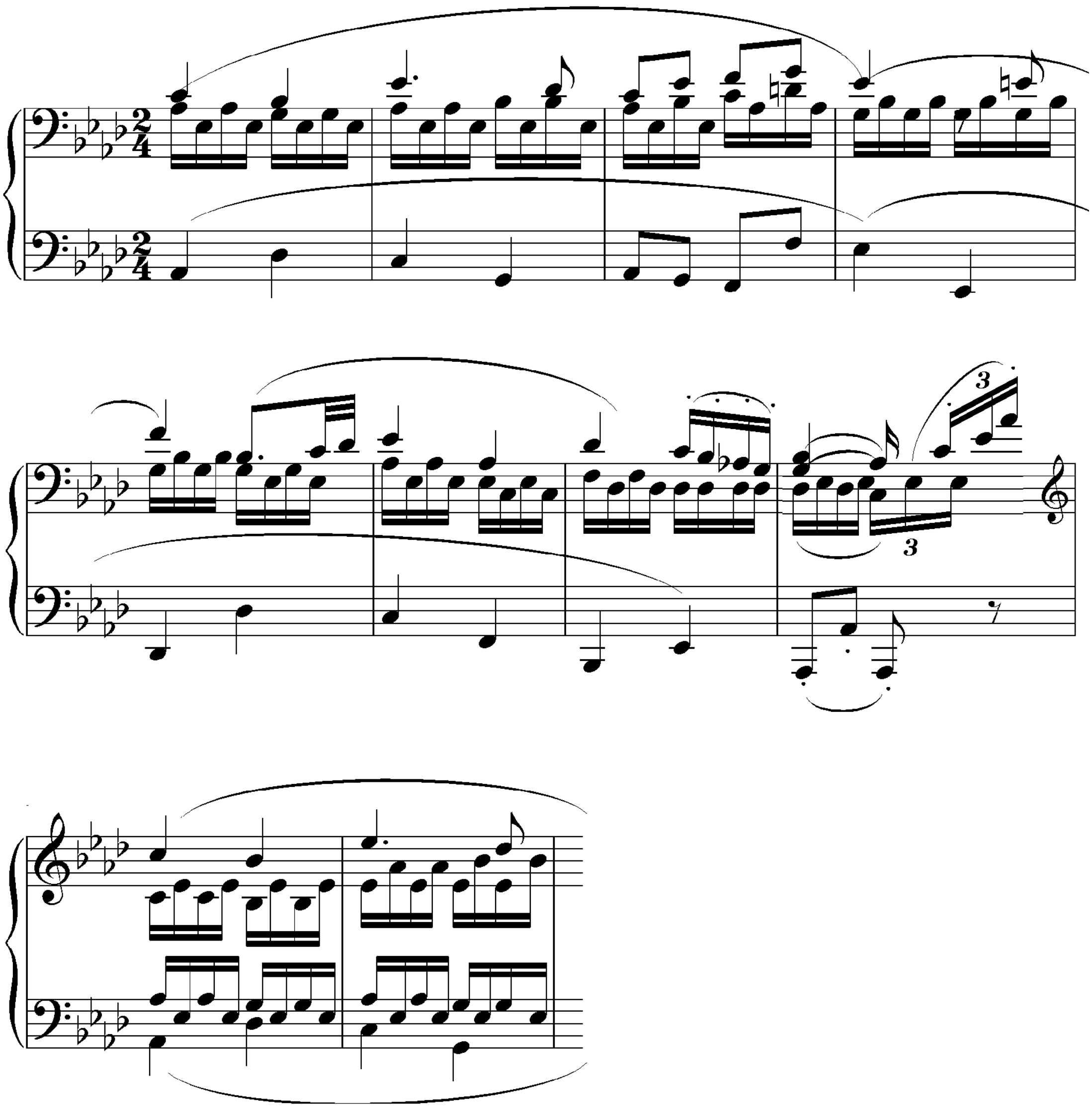


后面转为快板，依旧悲怆的旋律中透露出一丝坚定。
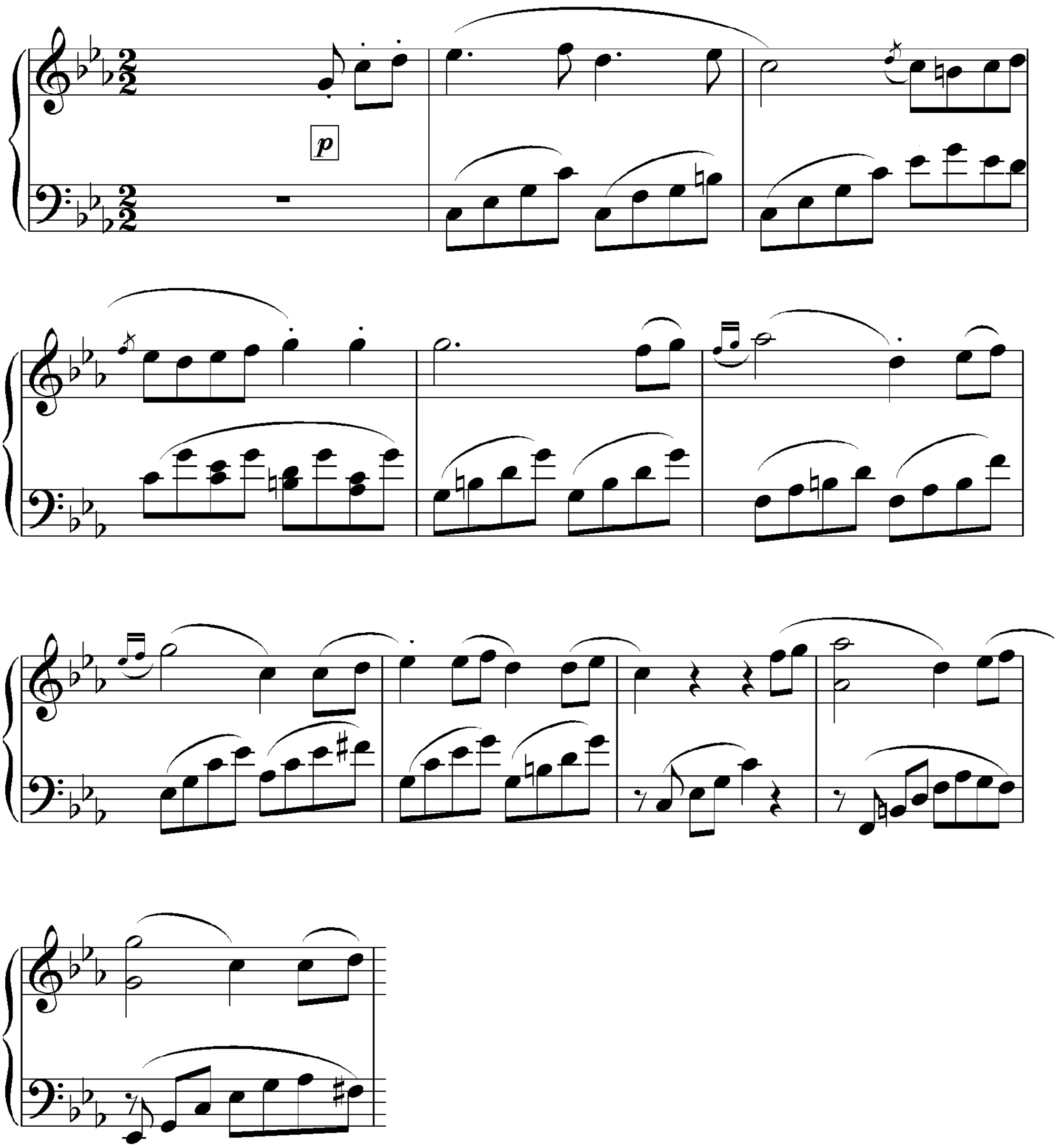


体现了贝多芬“我活着、体验着和斗争着！”这一热忱刚毅的信念。

第二乐章　如歌似的慢板，降 A 大调，2/4 拍子。本乐章是极为优雅的慢拍音乐。也是充满祈祷的一首抒情性歌曲。



贝多芬把钢铁般的意志表现在严肃的寂静和庄严的沉思之中，表现在安静、真挚的内在感情之中，其构思的广阔、思想的深刻、形象的丰富已达到了惊人的程度。本乐章主题是人们非常熟悉的一段旋律，它曾被现代轻音乐队改编为轻音乐曲，成为通俗音乐中的精品。

第三乐章 快板，c小调，2/2拍子，回旋曲形式。此回旋曲的音乐十分亲切，具有浓郁的歌唱性，乐章主题与第一乐章主题动机有相通之处，优美的旋律中带有欠稳定的游移情绪。



似乎处于一种徘徊不定的心态之中，并表达出在人生历程中英勇战斗的情绪。《悲怆》奏鸣曲受到了几代人的喜爱，它是贝多芬最有个性的奏鸣曲之一。

圣—桑《动物狂欢节》

【作者介绍】

卡米尔·圣一桑（Camille Saint一Saens，1835～1912），法国作曲家、管风琴和钢琴演奏家、指挥家。出生在巴黎的农民家庭，自幼表现出惊人的音乐天赋，从小就完全陶醉于音乐创作之中，以至于没有时间去发展常人的情感，“他的早熟堪与莫扎特媲美”。巴黎音乐学院档案馆中保存着一



圣一桑

份圣一桑的短小钢琴曲手稿，日期标明是1839年3月22日，虽然还算不上杰作，但是作曲家那时还不到4岁。他好像生来就会弹琴，7岁就成了沙龙演奏会上受欢迎的客人。10岁时第一次和乐队一同出现在音乐会上，演奏曲目包括莫扎特和贝多芬的两首协奏曲，巴赫、亨德尔等人的独奏作品穿插其中，并且他全是靠记忆演奏，这在当时是不多见的。13岁的圣一桑进入巴黎音乐学院学习管风琴和作曲，分别多次获奖。他22岁以前就已经写了两部交响乐，这表明他毫不费力地掌握了莫扎特和早期贝多芬的传统技法。1857年，他担任了马德兰教堂的管风琴师，这在法国也是最令人羡慕的位置，1858年他刚满23岁便开始创作一系列的协奏曲，其中包括五首钢琴协奏曲、三首小提琴协奏曲和两首大提琴协奏曲。所有协奏曲都具有抒情魅力，写作技巧无懈可击。他还是一个能够“一心二用”的人，例如他经常一边搞配器，一边同别人闲聊，两不耽误。青年时代的圣一桑，才华获得许多前辈的赏识。柏辽兹称赞他“无所不知，缺少的不过是一点点实际经验”；李斯特听过圣一桑在管风琴上的即兴演奏之后，竟称之为“世界上最伟大的管风琴家”。不管是否有“言过其实”之嫌，但青年圣一桑超凡的才华是可以肯定的。奇怪的是，圣一桑曾两次去争取罗马大奖(1803年拿破仑设置的法国艺术奖，获奖者可以享受留学罗马3～5年的所有费用)，但都遭到失败，他竟然输给了今天几乎被人们全部忘记的一些比他逊色不少的音乐家们，原因就是因为他当时年龄太小(17岁和29岁)，音乐“还不成熟”。1861年他兼任尼德尔学校钢琴教授。1877年辞去教堂的职务，埋头作曲。他是法国民族音乐协会的创始人之一，积极从事音乐活动，又以钢琴家和指挥家的身份到各国演出，1892年获英国剑桥大学的名誉音乐博士学位。晚年热衷于旅游，两次到美国及非洲等地，1912年12月16日客死于阿尔及利亚的阿尔及尔城。1913年获法国“荣誉团”勋位的光荣称号(此勋位授予对法国作出卓越贡献的人士)。圣一桑的音乐创作技巧纯熟、旋律流畅、和声典雅、结构工整、配器华丽、色彩丰富、通俗易懂，具有浓厚的法国传统风格。作品数量超过170部，几乎涉及每个音乐领域，但某些作品过于追求表面的华彩效果，质量不均。其代表作有管弦乐组曲《动物狂欢曲》、交响诗《骷髅之舞》、《第一大提琴协奏曲》和小提琴与乐队的《引子与回旋随想曲》等，另外还有一些音乐论著。

【作品介绍】

圣一桑曾于1886年先后到布拉格与维也纳进行旅行演奏，途中在奥地利休息了几天。就在这些日子里，它应巴黎好友的请求，写了一部别出心裁、谐趣横生的管弦乐组曲《动物狂欢节》。这部作品与圣一桑喜爱幽默逗趣的秉性是分不开的，可以说是作曲家专为开心而写作的。乐曲中常常引用和非善意地改动其他作曲家的主题，带有怪诞的漫画性的讽刺意味，但在《动物狂欢节》中，作者以生动的手法，描写动物们在热闹的节日行列中，各种滑稽有趣的情形，表现出作者让它们在音乐意境中回归大自然的寓意。他运用了一个别致的，一两架钢琴与一个小型管弦乐队相结合的乐队编制，根据每首乐曲的不同标题选择不同的乐器组合，获得了丰富多彩的配器效果。整部组曲由下面14曲组成：(1)序奏及狮王的行进；(2)母鸡和公鸡；(3)野驴；(4)乌龟；(5)大象；(6)袋鼠；(7)水族馆；(8)长耳朵的角色；(9)林中杜鹃；(10)大鸟笼；(11)钢琴家；(12)化石；(13)天鹅；(14)终曲。这部作品除了在1887年2月在巴黎秘密地为朋友演出过一次外，圣一桑禁止在他生前演奏或出版这部作品，唯独其中的《天鹅》一曲是在作者生前发表的，可能是为了避免非善意地引用别人的作品而引起的麻烦吧。

(1)序奏及狮王的行进——分为引子和“狮王进行曲”两个部分。
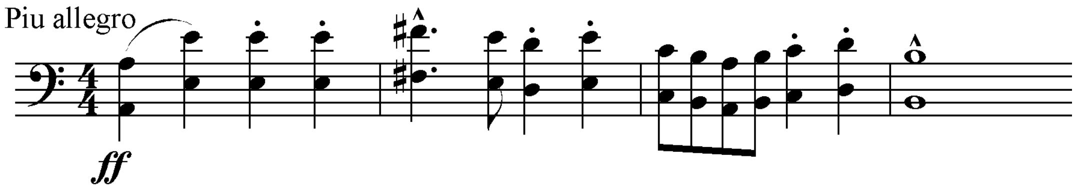
第一部分：引子，C大调，4/4拍，行板，只有12节。两架钢琴从弱转强的和弦颤奏，是兽王出

场的威武先导，然后由弦乐组奏出的用卡农手法写成的主题，仿佛是狮王一阵高过一阵的咆哮声，预示着狮王的出现。

第二部分："狮王进行曲"。快板、三部曲式。先由钢琴奏出四小节象征号角的前奏以后，由弦乐奏出"狮王主题"。钢琴模仿小军鼓奏出进行曲的节奏，弦乐低声区有力的八度齐奏使主题更加威严，活灵活现地描写出狮王傲然前行的姿态。

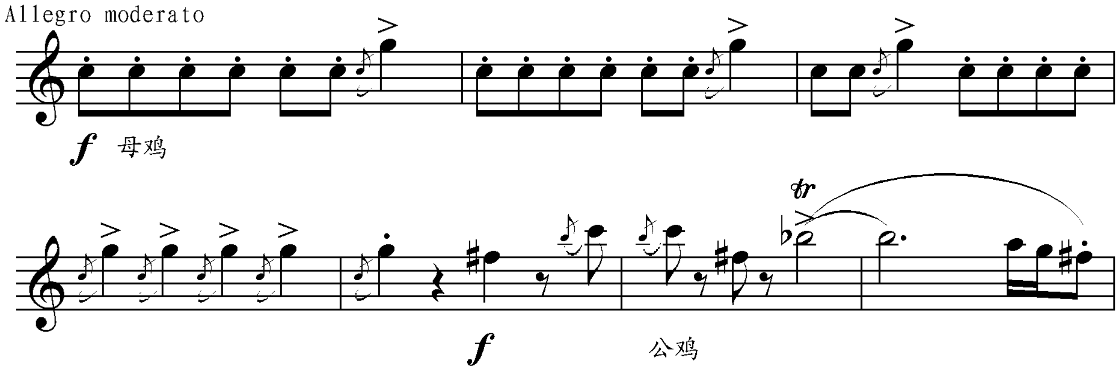
乐曲的中部运用了钢琴双八度半音的急速上行和下行，再加上弦乐有力的和弦拨奏，仿佛是狮王震撼的长啸声。

再现部分是在钢琴高音区出现"狮王主题"并加以变奏，在狮王的一声长啸声中结束全曲。



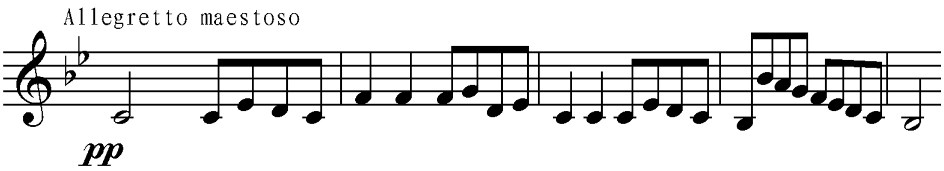
(2)母鸡和公鸡。乐曲音乐很短，两段曲式。纯粹是声音的模仿——钢琴和小提琴此起彼伏地模仿母鸡的咯咯叫声，钢琴和单簧管则用另一种音型仿效公鸡报晓。

过渡句后，母鸡和公鸡叫声的变化音型交织在一起，在一声有力的和弦声中结束全曲。



(3)野驴(敏捷动物类)。描写了一些毫无羁绊的快脚动物的奔跑。整段音乐只用两架钢琴的快速乐句来体现，并通过移调变奏，使音乐热闹非凡。有趣的是，这些乐句自始至终几乎没有换过节奏和力度，分明是喜欢挖苦人的圣－桑嘲弄那些在技巧上看来令人眼花缭乱的钢琴表演者——如果这些人的音乐素质像他们的运指工作那样灵巧的话就好了。因为圣－桑是一个地道的钢琴家和管风琴家，因此，他对钢琴演奏那种刻板和机械的训练特别反感，在组曲第十四首作品中，他两次把它作为讽刺的对象，并不是偶然的。

(4)乌龟。4/4 拍，主题是降 B 大调，全曲只有 22 小节。同前一首快速地形成鲜明的对比，描写的是乌龟在庄严的行板中沉重缓慢地爬行。钢琴自始至终轻轻奏出单调的背景——同音反复的三连音和弦，弦乐器在低音区奏出的"乌龟主题"蹑手蹑脚、有气无力。
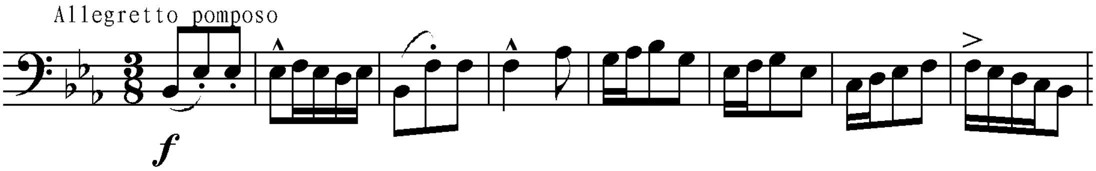


这个主题取自奥芬巴赫的轻歌剧《天堂与地狱》中的一首舞曲，这支曲调原来快速热烈得令人头昏目眩，但在这里却被变成了迟缓呆滞的乌龟爬行。

(5)大象。乐曲是一首圆舞曲，3/8 拍子，降 E 大调，三部曲式。

钢琴奏出圆舞曲节奏的简短引子，预示着即将出场的主角形象。

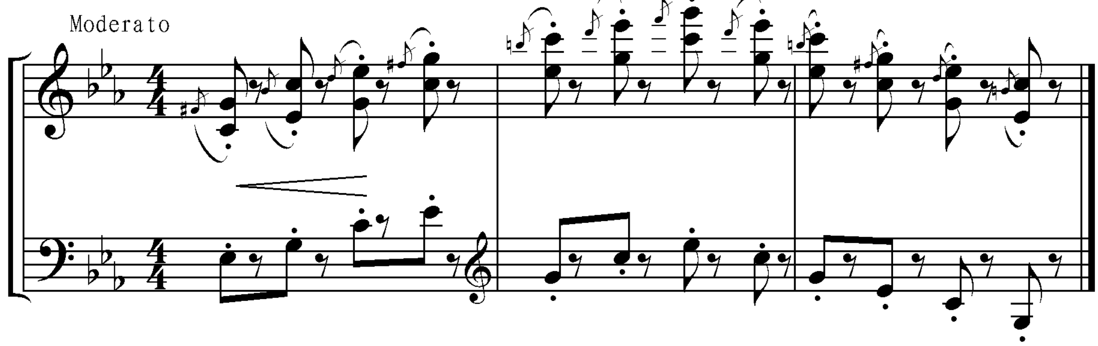
主题是在钢琴沉重有力的节奏中由低音提琴奏出的“大象旋律”，具有浓郁的舞曲律动特点。
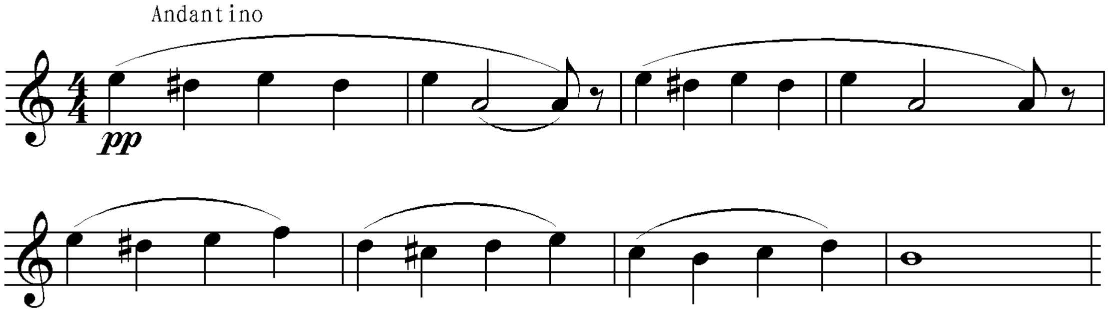


中部的旋律是圣一桑引用柏辽兹的戏剧传奇《浮士德的沉沦》中的一首《仙女之舞》的一个主题。但是低沉憨厚的音色，表现了大象粗野笨拙的舞姿，已经完全失去了原曲轻盈飘逸的情趣，所以说此处的引用是喜欢幽默的作曲家的一个恶作剧。要是柏辽兹看到自己的作品被如此糟蹋，会作何感想呢！

第三部分是第一部分的再现和变化结束。

(6)袋鼠。全曲共 20 小节，两架钢琴轮换演奏。由两个音乐素材构成：一个是由同一个和弦构成的一连串上行和下行的琶音，它带有短促间憩和半音倚音，形象地刻画了袋鼠的机敏和灵活的跳动；另一个素材是由三拍子构成的一长一短、在不同音区上的两个和弦，仿佛描写袋鼠在跳动中不时出现踌躇不前的片刻，也有人认为这是作曲家暗指音乐会上那些交换耳语的听众姿态。



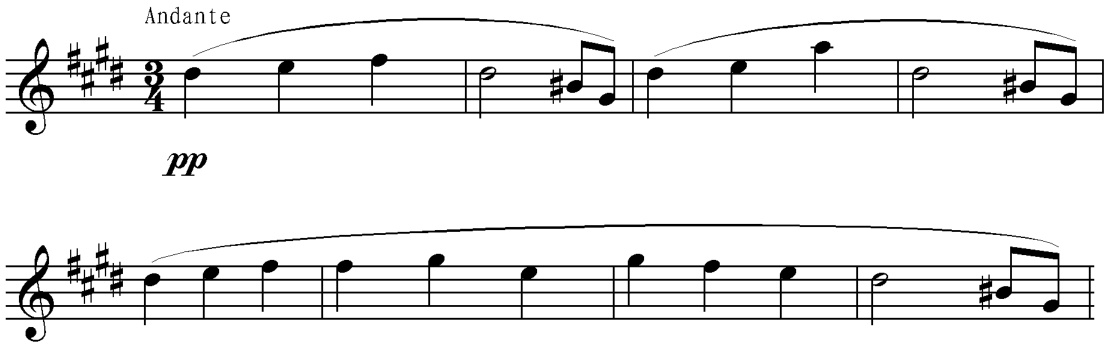
(7)水族馆。a 小调，4/4 拍子，小行板。由两架钢琴奏出节拍交错的反向琶音进行，似是暗示那玻璃水箱中清澈、透明的水因鱼儿游动而现出的层层涟漪，而在这个机会一成不变的节奏上，长笛和小提琴演奏同样纯净的“飘浮旋律”，表现水箱中鱼儿的穿梭嬉游。



此外，钟琴以晚半拍的方式进入复奏主题旋律，以及临近结束时的多次滑奏，则犹如鱼鳞在阳光下闪烁的光点，华丽、圆润且流动感强，使听众宛如置身于水晶宫。

(8)长耳朵的角色。a 小调，3/4 拍子，节奏自由，非常短小，第一和第二小提琴短促的一声高叫配以长长的一声低鸣叫人很容易猜出这是一种什么动物——也许是驴子在乱叫，或者是莎士比亚《仲夏夜之梦》中波顿变成的驴面人在声嘶力竭地叫喊。圣—桑的这段乐曲标题还可以翻译成“长耳朵的贵人”、“大人物”，更深一层的讽刺含义不言而喻。

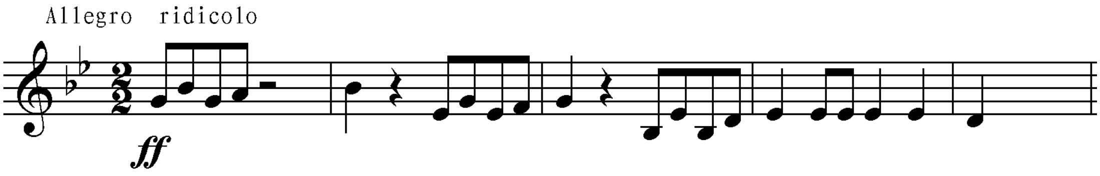
(9)林中杜鹃。E 大调，3/4 拍子，行板。只用了两件乐器——单簧管用众所熟知的音型来模仿杜鹃；声声啼叫打破了由两架钢琴柔和优美的和弦式乐句，轻言细语地描述出森林里阴暗、幽静的环境。



(10)大鸟笼。F 大调，3/4 拍子，优美的中速。这是一个非常热闹的场面，长笛的快速乐句(包括半音阶进行和断音等)和钢琴的各种模拟音型(颤音、倚音等)，模仿出大鸟笼里千鸟竞飞、百鸟争鸣的景象，仿佛为人们展示了一幅绚丽多彩的百鸟图。

(11)钢琴家。这是一首 4/4 拍子，快速的钢琴练习曲，从 C 大调开始按半音依次向上移调，反复多次，似乎表现了钢琴家练琴时是那样认真和固执，也是那样的枯燥和单调。初看这是一首与动物组曲风马牛不相及的乐曲，但仔细想来却是幽默大师神来之笔。圣—桑把那些只知道机械地锻炼手指而不去研究怎样深入地表现音乐内容情感的“钢琴家”们列入动物的行列，这是作曲家正确的艺术观的体现，同时这种尖锐的戏谑对后来的音乐家们有积极的教育意义。

(12)化石。这是一首 2/2 拍子，快速，有 ABACA 结构而成的小回旋曲。主部主题是降 B 大调，来自圣—桑自己的作品《骷髅之舞》中的法国民歌旋律，木琴呆板的演奏，使我们不禁想起骷髅们跳舞时枯骨相碰击的声音。体现了作曲家不但喜欢和别人逗乐，也喜欢和自己逗乐。



第一插部有两个动机：第一动机是他自己的歌曲《明月之歌》的动机（降 E 大调）；第二动机是曾经被莫扎特引用的法国民歌《啊！妈妈你会对我说吗？》（降 B 大调）的动机。
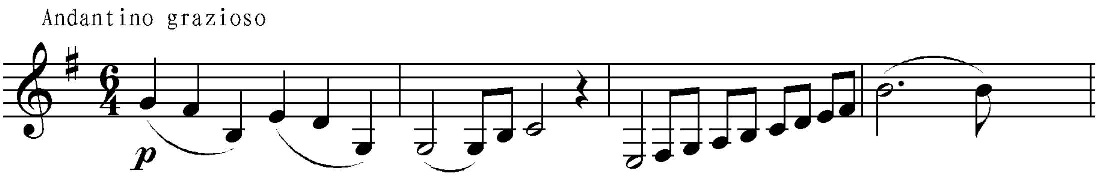
第二插部是由单簧管奏出的罗西尼的歌剧《塞尔维亚的理发师》中罗西娜咏叹调中的一个乐句（降 B 大调）。

圣—桑把轰动一时的名曲和民歌片断选用在这首乐曲中，象征化石的僵死、枯竭，其用意是说这些曲调都快变成了化石了呢，还是圣—桑确实太熟悉这些曲调了呢？反正值得那些只讲技巧、不管情感、忽视创造性的“作曲家”们警惕和深思。

（13）天鹅。乐曲 G 大调，6/4 拍子，优雅的中速，是由单主题发展而成的三部曲式。本曲是整部组曲中唯一一首优雅、温柔的小曲，与其他各曲形成鲜明的对比，被认为是全组曲中最精美、最著名的音乐。如果说作曲家在整部作品中刻意追求人生中戏谑的幽默和诙谐，那这首乐曲则表达了他祝愿世界都能像天鹅那样充满善良淳朴的美好心灵。

全曲由伴奏竖琴水波荡漾般的前奏开始，这一小节的引子可能是管弦乐作品中最小的了，形象地描绘了一幅水波涟漪的幽静画面。

A 部主题曲由大提琴奏出 6/4 拍子圆滑的高旋律，时而上行，时而下行，情调极为优美。表现了天鹅高贵、优美、淳朴、善良的品性。
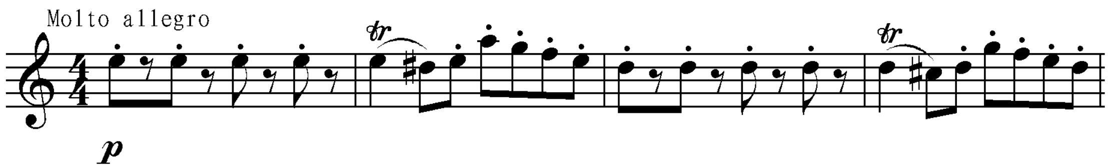


B 部主题是 A 部主题的深化发展，竖琴与大提琴的曲调融合无间，音乐通过调性变化产生色彩对比，进一步描绘天鹅纯洁端庄的形象。

A 部主题经过发展和变化再现后，缠绵忧伤的曲调伴着竖琴荡漾的水波，随着音乐力度的递减和速度的渐慢，仿佛是美丽的天鹅渐渐地向远方游去。

《天鹅》是组曲中流传最广的一首，被改编成多种乐器的独奏曲，还改编成了芭蕾舞——《天鹅之死》，成为圣—桑的代表作品。

（14）终曲。4/4 拍子，很快的快板，主题为 C 大调。这首辉煌的终曲犹如热闹非凡的大团圆场面，真正体现了乐曲的标题——“动物狂欢节”。这是一首回旋性的乐曲，由一个节奏活泼、情绪欢快的主题穿插始终，随着各个动物的逐一登台，一幅动物狂欢图便淋漓尽致地展现出来——狮王首先登场，快腿野驴也迫不及待地出场了，母鸡紧随其后，然后是袋鼠，至于乌龟和大象，对这样极快的舞步可能是心有余而力不足，只好在一旁看热闹，而不甘寂寞的鱼儿却不失时机地出来亮亮相，整个乐曲在欢乐的高潮中结束。



格里格《培尔·金特》组曲



格里格

【作者介绍】

爱德华·里格勒普·格里格(Edvard Hagerup Grieg,1843～1907),挪威作曲家、指挥家、钢琴家,是挪威自19世纪下半叶以来第一位获得欧洲声誉的作曲家。生于卑尔根一个苏格兰移民家庭,祖父和父亲曾任英国驻卑尔根领事,母亲是当地著名的钢琴作曲家和作家。卑尔根有良好的文化环境,剧作家易卜生、作家比昂逊都是从这里开始他们的活动的。

格里格15岁时去德国莱比锡音乐学院学习。后去哥本哈根从加德为师。1864年结识了作曲家里夏德·诺德拉克后,共同从事研究挪威民间音乐的工作,整理改编民间歌曲。1867年创办了挪威音乐学校,根据挪威诗词创作了具有独特风格的抒情歌曲。其妻歌唱家尼娜是他作品的最好解释者。1870年与李斯特相识,作品得到李斯特的赞赏,李斯特还根据手稿试奏了他的钢琴协奏曲。1873年回国,从此他的创作获得巨大的成功。1874年获挪威政府颁发的终身年金,同年开始创作的为易卜生的诗剧《培尔·金特》的配乐为他带来了享誉欧洲的名誉。之后,他在进行繁忙的音乐社会活动的同时,一直进行着音乐创作。瑞典科学院和荷兰莱顿科学院先后授予他院士称号,法国艺术学院(1890)、英国剑桥大学(1893)和牛津大学(1906)分别授予他院士和名誉博士称号。1903年格里格60华诞的庆祝活动成为挪威全国性节日,莱比锡格万豪斯音乐厅还为此在入口安放了他的头像。1907年9月4日,格里格心脏病突发,逝世于卑尔根,挪威为他举行国葬,约40万人参加了他的葬礼。

在音乐创作上,他把西欧的音乐艺术和19世纪浪漫乐派肖邦、舒曼、瓦格纳等人和声的特点,与挪威民间音乐融为一体,形成独特的北欧音乐风格,使它与真正的民间音乐难以分辨。1868年创作了《a小调钢琴协奏曲》,使他成为当时作曲家中的佼佼者。后期作品,一般都采用短小抒情形式,十分成功。代表作为交响组曲《培尔·金特》。柴科夫斯基、西贝柳斯、德彪西等都曾受到他的影响。

作为音乐家中的抒情诗人,德国钢琴家、指挥家彪罗曾形象地把他称为“北方的肖邦”。主要作品有:音乐会序曲《秋天》、《培尔·金特》组曲,组曲《霍尔贝格时代》;钢琴曲:《e小调钢琴协奏曲》、《抒情曲》10册;合唱《在南方一座修道院门前》;戏剧音乐《西古尔德·约萨法尔》;歌曲120余首。

【作品介绍】

格里格应邀为易卜生的诗剧《培尔·金特》写的配乐,完成于1874年至1875年间,但他从配乐中选编的两套组曲(各分四段),却到1888年和1891年才先后编出。这两部组曲都是曲作者格里格的代表作品。诗剧《培尔·金特》虽然不是作为著名文学家、剧作家易卜生的代表作,但在作者的全部剧作中却占有相当重要的地位。易卜生的诗剧《培尔·金特》大量采用象征和隐喻的手法,塑造了一系列扑朔迷离的梦幻境界和形象,剖析了当时挪威上层社会的极端利己主义,同时又触及了当时世界上许多重大政治事件。关于易卜生的这部诗剧,格里格曾在他《第二组曲》的扉页上概括地作了这样的说明:“培尔·金特是一个病态地沉溺于幻想的角色,成为权迷心窍和自大狂妄的牺

牲品。年轻时，他就有很多粗野、鲁莽的举动，遭受到命运的多次捉弄。培尔·金特离家出走，在外周游一番后，回来时已经年老，而回家途中又遇翻船，使他像离家时那样一贫如洗。在这里，他年轻时代的情人，多年来一直忠诚于他的索尔维格来迎接他，他筋疲力尽地把脸贴在索尔维格的膝盖上，终于找到了安息之处。"尽管第二组曲中《索尔维格之歌》确属杰作，但总的说来还是《第一组曲》更为流行。选入的两套组曲和八首乐曲，只按音乐的要求编排，完全不受原剧情节发展的牵制。

《培尔·金特》第一组曲分为四段：

(1)"晨景"——原为诗剧第四幕第五场的前奏曲。主人公培尔·金特远涉重洋，前往美洲去贩运黑奴，往中国贩运偶像，一时成了富商。这时，他来到摩洛哥，一天清晨，在一个山洞前面，他用独白披露自己的内心活动。但这段音乐所描绘的并非是炎热的沙漠，而更像北欧清晨静谧清新的抒情画面。乐曲具有牧歌风格，由单一的田园风味主题加以自由而精心的发展构成。

本曲为三段曲式，第一主题是一个极为淳朴的旋律，五声调式。这个旋律在长笛和双簧管的交替回应下，造成回声效果，并且连续向上三度移调进行，描写出黑夜已过去，一轮朝阳冉冉升起：



弦乐器重复这个主题以后，乐队再一次用强力演奏，用格里格的话说："太阳已经穿过云层照射出来了。"然后是用大提琴奏出的如歌旋律，这就是与第一主题有对比性的中段主题：

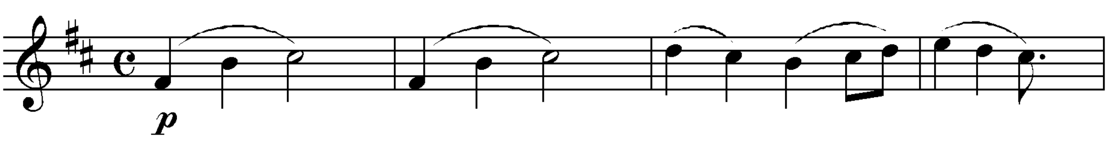


再现段首先由圆号吹出第一主题，仿佛是"猎角声"，然后用弦乐和木管在不同声部中分别做了复述，音乐中充满了悠扬的牧笛声、树叶簌簌声和小鸟的歌唱声，音乐明朗而悦耳，勾勒出了一幅迷人的晨景素描。

(2)"奥塞之死"——母亲奥塞在弥留之际，培尔·金特赶了回来，他为母亲追忆儿时景象，并用幻想的故事陪母亲去赴天堂的盛筵。在全剧中，这是非常动人的一场。格里格的这段配乐悲壮肃穆，可称为一首悲歌或葬礼进行曲。

整首乐曲篇幅很短，全部用弦乐演奏。b 小调，4/4 拍子，是单主题的三段曲式结构。

第一主题是一个进行曲似的葬礼旋律，曲调忧郁哀痛：



中间段没出现新的主题，只是把第一主题由 b 小调转到属调升 f 小调上重复一遍，延伸了那种悲痛气氛。再现第一部时，力度不断加强，音域不断扩大，使情绪更为悲切。
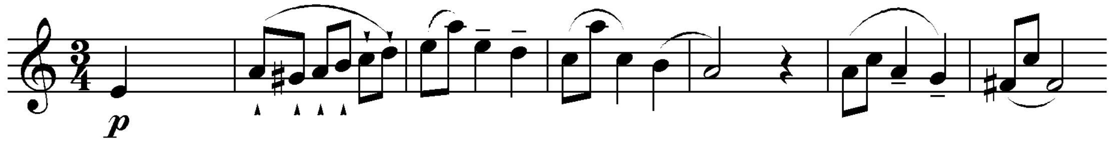
尾声旋律中的半音下行强调了悲剧的色彩效果，音区不断下降，力度不断减弱，音乐逐渐松弛、低落，最后结束在一片凄凉的景象之中，代表了奥塞的死亡。

(3)“阿尼特拉之舞”——选自诗剧第四幕第六场。在沙漠绿洲中，一座阿拉伯酋长的帐篷里，酋长的女儿阿尼特拉正用舞蹈对培尔·金特献媚。这段音乐描绘的正是这一场面，但严格地说，它远远超过了作为配乐的作用，因为它直接参与戏剧的内容，成为诗剧中密不可分的组成部分。

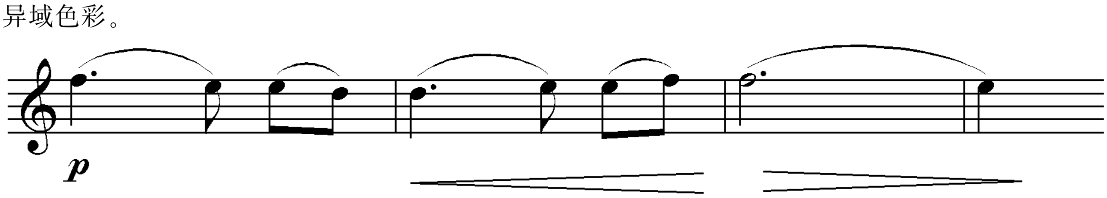
乐曲结构是带有引子的单三部曲式，3/4 拍子，全部用弦乐器演奏。

引子：在一个空虚的延长音之后，弦乐轻声拨奏出富于动感的舞蹈节奏。

主题：在三角铁的敲击声中，小提琴奏出妩媚迷人的舞曲主题。



中部包括两个部分：第一部分是以新材料写成的旋律，和前面的主题形成对比，增添了迷人的异域色彩。
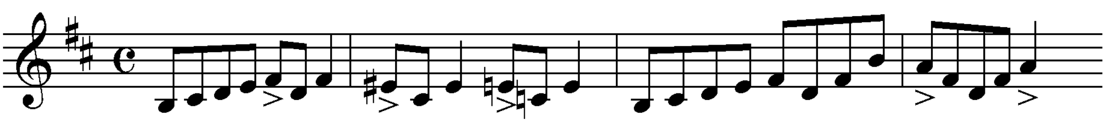


最后一部分是 A 部主题运用调式对比（由 a 小调变成 D 大调）和模仿复调的手法加以展开。（A）经过动机式的变化乐句过渡，音乐完整地再现了主部主题。结束时显得幽雅轻盈。

(4)“在妖王宫中”——原为诗剧第二幕第六场的前奏。主人公培尔·金特在山中与妖王相遇并与妖王之女调情，并在妖王的威胁之下同妖女结了婚。这是舞曲体裁和进行曲结合的乐章，全曲笼罩着阴森、险恶的气氛。这一场也点出了全剧的主题，即人与妖之间的区别，是最具幻想性的第二幕的真正核心。

乐曲是 b 小调，4/4 拍子，变奏曲式。

主题是一个怪诞阴沉的旋律，再加以人声、打鼓的敲击和法国号（阻塞音）的召唤，酷似从遥远的地底下传出一种神秘的进行步伐声。描写的是群魔乱舞和妖王野蛮凶恶的景象。



（A1）是小提琴拨奏的主题，没有作更多的对比，只是在配器上作了音色对比。乐器增加，音区逐步移高，速度也越来越快，气氛更加紧张。
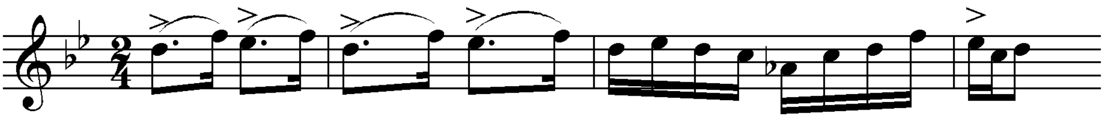
（A2）主题再一次出现，力度更大、速度更快、乐器更多、音区更高，最后，定音鼓的震奏，乐队特强的全奏把乐曲推向高潮，在狂热的气氛中结束全曲。

《培尔·金特》第二组曲也分为四段：

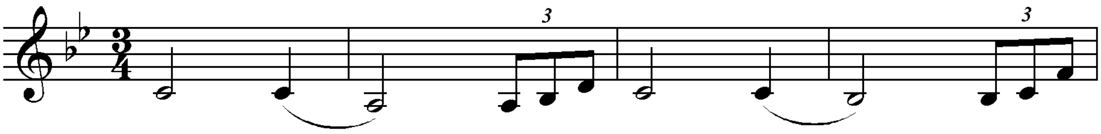
(1)“英格丽特的悲叹”——原为第二幕之前的幕间曲。培尔·金特在乡村的一次婚礼上，拐走了朋友的新娘英格丽特，把她带到山上，玩弄够了又将她遗弃，说他真正爱的是索尔维格。这段音乐以英格丽特为主要形象，表现出一种非常激动和无奈的情绪，堪称为一首奇妙的挪威哀歌。

乐曲为 g 小调，单三部曲式。

主题是紧张而急速的旋律，连续的附点音符，先松后紧的节奏变化，描写了培尔·金特拐骗英格丽特时的慌乱心情。



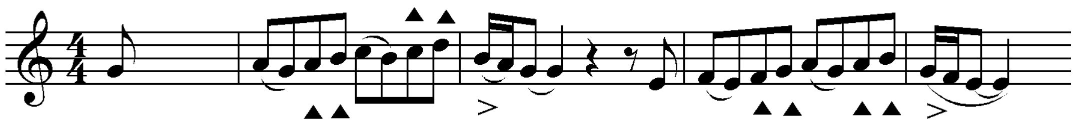
乐曲由2/4拍子转变为3/4拍子，小提琴奏出低沉缠绵的旋律，如泣如诉，描写英格丽特被遗弃时苦苦相求的痛苦悲叹之情。



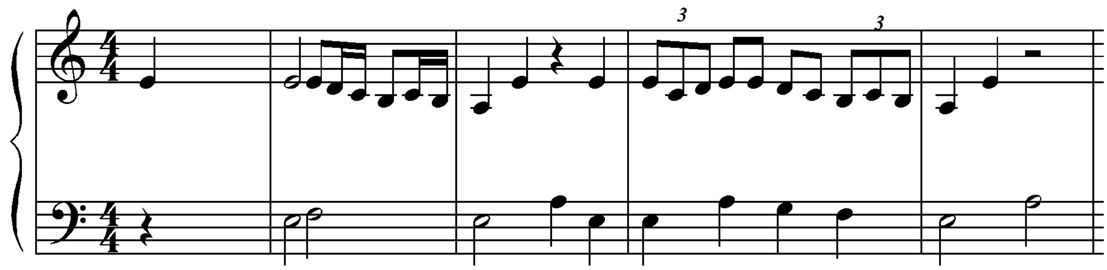
（A1）音乐再现第一段主题，乐曲结束在力度很弱的连接句上。暗示着培尔·金特抛弃英格丽特时的内疚慌乱和英格丽特的无奈之情。

（2）“阿拉伯舞曲”——原为第四幕中阿拉伯舞蹈场面的配乐。这是一首具有浓郁阿拉伯风味的舞曲，并带有女声合唱，描写了一些阿拉伯女郎对培尔·金特献媚的场面。复三部曲式结构。

第一部分曲调活泼欢快，C大调，4/4拍子。此旋律先由长笛和短笛奏出，然后经过多次反复，调性也不断变化，最后结束在本调上。



中间部分为三段曲式结构：两端转为a小调，在小提琴优美迷人的主旋律下面，大提琴的对比复调幽雅安详。中段转为同名A大调，色彩明朗、轻盈纤巧。

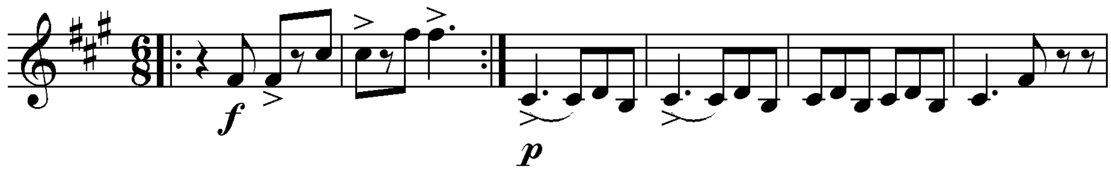


（A1）是第一部分的再现。

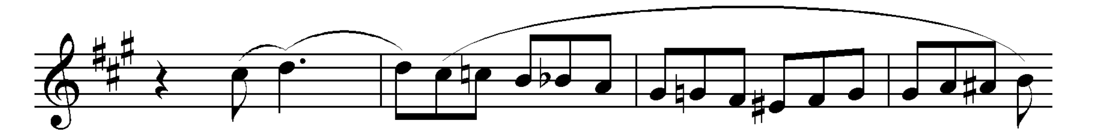
（3）“培尔·金特归来”——原为第五幕的前奏曲。在第五幕中，主人公培尔·金特的形象已经是一个须发斑白的老人，他结束了流浪生活乘船返回家乡，而在海上又遭暴风雨袭击，使他所有的财产化为乌有。他衣衫褴褛，神情冷酷，音乐表现了命运对人的嘲弄和讥讽。

全曲为单主题的三部曲式，升f小调，6/8拍子。

（A）“大海主题”。乐曲一开始就展现了一幅惊涛骇浪的海洋图景。动机式的主题出现在木管声部上，情绪跌宕起伏：



（B ）展开部。主题由“大海主题”发展而来，作者运用号角合奏的呼唤，半音阶的啸叫和翻腾，以及弦乐器不安的颤奏，把狂风暴雨、波涛翻腾的景象描绘得有声有色：

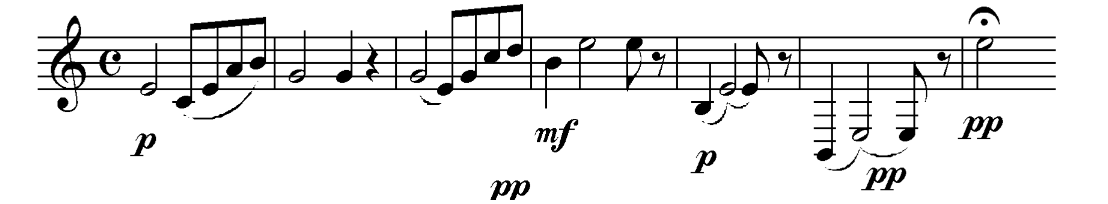


（A1）再现部。音乐重新回到“大海主题”，音乐逐渐平静下来，象征着暴风雨已经平息，最后在木管乐器的和弦长音（渐强然后渐弱，直至消失）中结束。
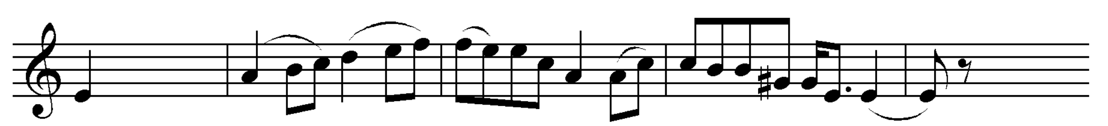
（4）“索尔维格之歌”——原为诗剧第四幕第十场配乐。挪威北部森林中的一间茅屋，索尔维格坐在门前，等候培尔·金特的归来，她唱着：“冬去春来，周而复始，总有一天，你会回来。”编入组曲的这首乐曲，经作者改编为纯器乐曲，去掉了原来的歌唱声部。乐曲的旋律十分优美，荡漾着哀愁的第一主题和洋溢着希望的第二主题形成鲜明的对比，是整部组曲中的名篇，也是格里格最成功的创作之一。

乐曲的结构是带引子和尾声的单二部曲式，采用包含主歌和副歌的分节歌形式。
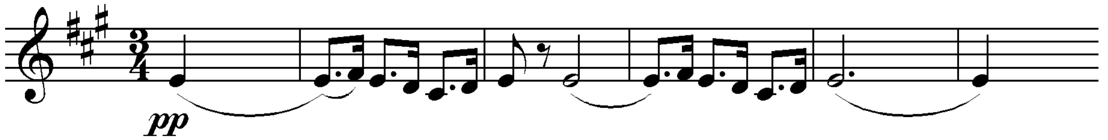
引子是平稳抒情的旋律，由弦乐曲奏出带有激励向上情绪的动机音调，然后是带有忏悔之情的连续向下八度重复动机：



第一主题为 a 小调，4/4 拍子，行板，节奏匀称。由弦乐奏出亲切真挚的抒情旋律，并带有淡淡的忧伤，表达了索尔维格对培尔·金特的思念和对爱情的忠贞：



第二主题是一段色彩鲜明的挪威民歌旋律，A 大调，3/4 拍子，小快板，节奏长短相间，情绪愉悦欢快，与第一主题形成鲜明的对比。表达了索尔维格在幻想见到培尔·金特时的喜悦心情：



尾声是引子动机原型的变化，头两小节基本相同，使音乐又回到了引子那深沉的冥想之中，情绪柔和真挚，并渐渐消逝在静静的树林中。

穆索尔斯基《图画展览会》

【作者介绍】

莫杰斯特·彼得罗维奇·穆索尔斯基（Modest Petrovitch Mussorgsky，1839～1881），俄罗斯作曲家。1839 年 3 月 21 日诞生在普斯科夫地区一个富有的庄园主家庭，自幼学习钢琴，并且受到民间音乐的熏陶。但他开始并没有把音乐作为自己要从事的事业，受家庭影响选择了军事学校。



穆索尔斯基

17 岁时参加了军队，并成为了一名军官，但军官把大半的时间和精力都放在酗酒上，这一爱好后来竟成了穆索尔斯基早逝的原因。1858 年 19 岁时与巴拉基列夫和达尔戈梅日斯基等年轻音乐家交往，对音乐的兴趣日益浓厚，20 岁时不顾家庭反对辞去了军职投入音乐事业。他的音乐教育大部分得自巴拉基列夫，并作为他的追随者之一，他们梦想着建立一个俄罗斯民族乐派，表现俄罗斯的民族精神，于是成立了“五人强力集团”。领导人是米利·巴拉基列夫（1837～1910），其他四人为亚历山大·鲍罗丁（1834～1887）、塞萨·居伊（1835～1918）、里姆斯基－科萨科夫（1844～1908）和穆索尔斯基。1874 年，他最伟大的作品——歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》上演成功，在社会上引起了很大的轰动。但好景不长，由于得罪了王室，歌剧遭停演，一直是他精神支柱的“五人强力集团”的朋友也纷纷离他而去，家境破落，他不得不去做一个他不喜欢的单调的政府小职员工作。这一切，使他的生活失去了方向，一度陷入低谷。但在生命最孤独无助的时候，他一直保持着斗争者的精神，他说：“我的座右铭没有变。‘大胆前进！走向新岸！’不断地探索，无所畏惧，不手足无措，迈着坚定的步子跨上大有希望的土地——真是一个伟大而美好的任务！一个人必须为人类献出他的一切。”在他最后几年的生活中，我们可以看到一个天才是怎样被他自身的弱点所毁灭——因为酗酒被政府机构解职，后来到学校为学生的唱歌课伴奏，曾因为饥饿和酒精中毒而虚脱和神志昏迷。1881 年 2 月因负债被逐出寓所。贫病交加的他，在一所军事医院里度过了几个星期后死于 3 月 28 日，当时他过了 42 岁生日仅一个星期。

穆索尔斯基是最具俄罗斯风格的作曲家，他的和声富于革命性和创造性，没有传统的思维习惯的羁绊，没有经过如何运用规范公式的操练，所以他不得不在钢琴上苦苦摸索“大胆、新型、粗糙但奇怪地‘恰到好处’的和弦”，再加上新颖独特的节奏和旋律，对德彪西以及印象派音乐有很大的影响，是创建俄罗斯古典音乐艺术的伟大作曲家之一，被称为音乐绘画大师。他的主要作品有歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》；交响诗《荒山之夜》；讽刺歌曲《跳蚤之歌》以及钢琴组曲《图画展览会》等。
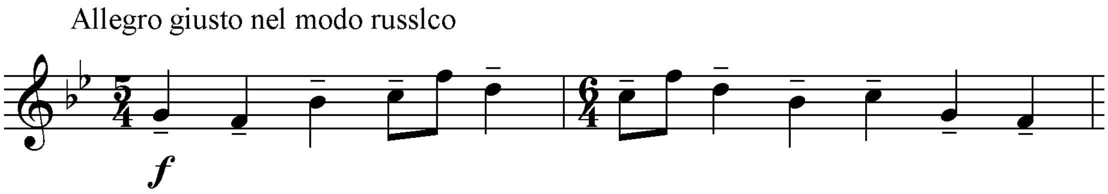
【作品介绍】

钢琴组曲《图画展览会》是穆索尔斯基于 1874 年创作的。1873 年，与穆索尔斯基有深交的激进派建筑家维克多·哈尔德曼（Victor Hartman，1834～1873）去世了，给穆索尔斯基很大的打击。翌年为了纪念哈尔德曼，在圣·彼得堡的美术学校举行了他的绘画遗作展览会，睹物思人，穆索尔斯基被展览会上的故友的作品深深打动，成为他写作这一组曲的动机。乐曲由根据展览会上其中的十幅作品而创作的十首小品，以及有间奏功用的“漫步”主题组合而成。作曲家用音乐的手法再现画作的精美构思和意境，给人以身临展厅的奇妙感受，其配合之佳，表现了穆索尔斯基的独特构思和丰富的创造力。这首组曲不仅是穆索尔斯基的代表性器乐作品，而且是 19 世纪俄国最有独创性的乐曲之一，至今仍然很受欢迎。这一乐曲是在作者逝世 5 年（1886）后由里姆斯基－科萨科夫

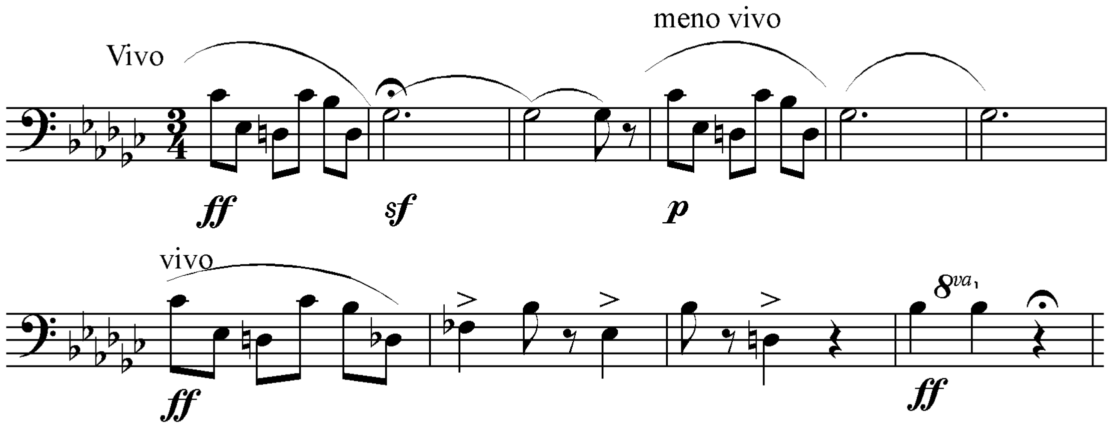
整理出版的。很多作曲家将这一钢琴组曲改编成了管弦乐作品，其中以 1922 年法国作曲家拉威尔改编配器的版本最为著名。

整首组曲的结构是由“漫步”主题和十首与绘画作品相对应的小曲组成的。其具体内容如下：
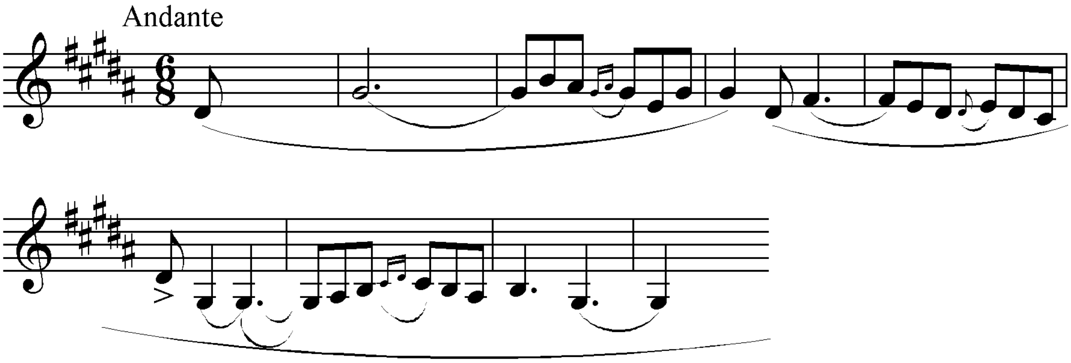
“漫步”主题　是整个组曲的引子，同时又是连接各个曲子的纽带，由一个带有浓郁俄罗斯色彩的民族音调构成。这个主题在整部组曲中反复出现，并且每次都随着乐曲情绪的变化而变化，主要用来表现作者漫步欣赏画展的情景——“……时而闲逛，时而走近图画，愉悦的面孔经常因缅怀亡友哀思而沮丧……”并且还直接提示着下一幅图画的内容。降 B 大调，混合拍子（5/4、6/4 拍）。



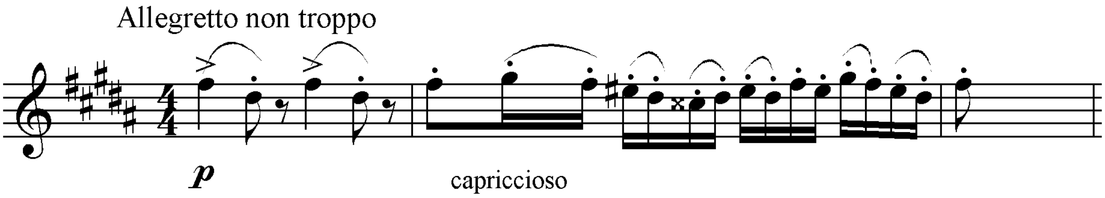
（1）《侏儒》　原画是哈尔德曼为一个木制儿童玩具所画的素描。评论家斯塔索夫说哈尔德曼画的是“一个小侏儒迈着畸形的双腿笨拙地走路”。后来又说“这是一幅为雕刻一只胡桃夹而做的设计图”。穆索尔斯基把这个形象充分的人性化，采用低音区抽搐似的音调，生动地表现出了跛足小侏儒的动态，满怀同情地刻画了小侏儒复杂的内心世界。乐曲为 3/4 拍子。



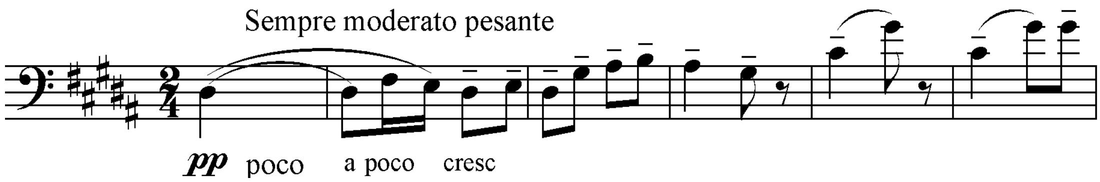
（2）《古堡》　原画是一幅色调明朗的抒情风景画。画面上是一个中世纪的古城堡。穆索尔斯基以丰富的想象力，用一种牧歌情调的旋律描绘出一幅“古堡墙边的吟唱诗人”的音画，音乐平静流畅、古朴而凄凉，再加上拉威尔采用了萨克斯管演奏游吟歌手悲伤的旋律，使这段乐曲具有一种田园诗般的风味。乐曲为升 g 小调，6/8 拍子。
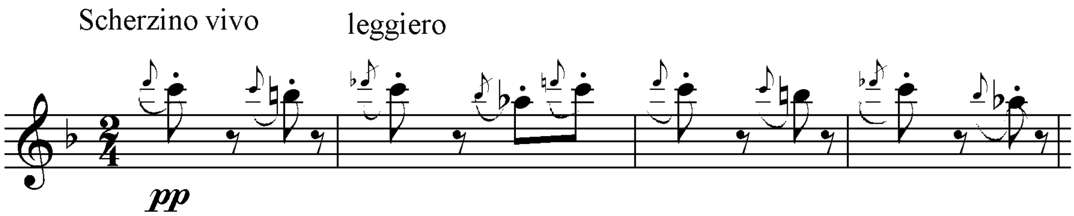


(3)《杜伊勒里花园》(“孩子们游戏后的争吵”)　巴黎市中心的一所旧花园——杜伊勒里花园是人们游乐休闲的地方,哈尔德曼的画描绘了一群欢乐的法国儿童在杜伊勒里花园里嬉戏,还有母亲和保姆等人物。穆索尔斯基用明快活泼的旋律,流畅的节奏表现出了一群不停争吵的孩子顽皮地在花园里游玩,充满了生活气息的画面。升 d 小调,4/4 拍子。



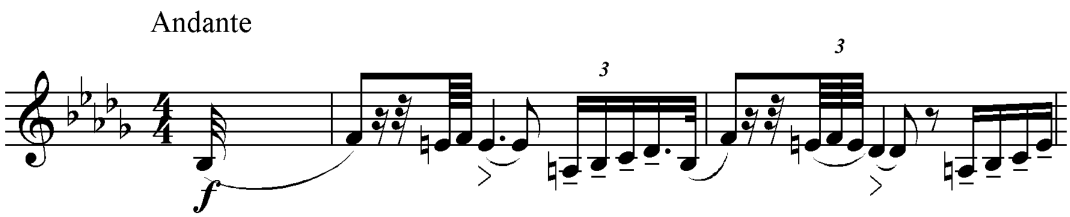
(4)《牛车》　原画描绘着一头公牛拉着一辆简陋的波兰木轮车缓慢而过,车上坐着一个饱经风霜的老农。穆索尔斯基用由弱到强再到弱的力度表现牛车由远而近又走向远方,用不断反复的沉重迟缓的和弦象征艰难前行的车轮,由大号奏出的驾车人之歌则表现出老农不胜重负的悲凉心境。乐曲为升 g 小调,2/4 拍子。



(5)《未孵化的鸟雏的舞蹈》(“小谐谑曲”)　原画是哈尔德曼 1870 年为圣·彼得堡玛林斯基剧院设计的舞蹈《托里路比》的服装设计图,设计图上是带着蛋壳扮鸟雏的形象。穆索尔斯基发挥其丰富的想象力,运用在高音区的倚音、颤音,加上快速的半音阶进行,以生动的音响、欢快的旋律表现了步履蹒跚的鸟雏轻快活泼、稚嫩轻快的形象。2/4 拍子,活泼地。
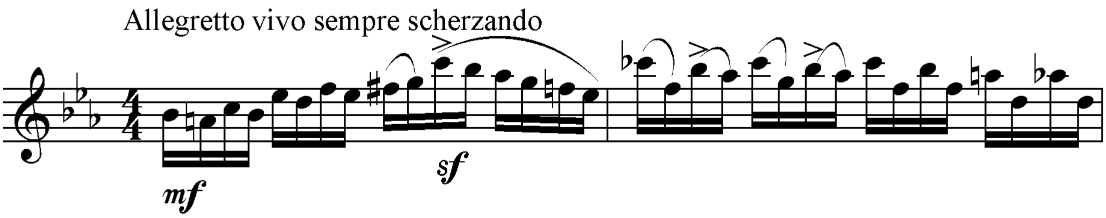


(6)《两个犹太人——胖子和瘦子》 原画名叫《萨缪尔·戈尔登柏和施萨伊尔》，这两个人物是哈尔德曼旅行中的写生模特，他们原本不在一幅画上，并且画家把这两幅画送给了穆索尔斯基。因为这两个犹太人都极有特点，穆索尔斯基让他们在音乐会中相会了。胖子富有、傲慢而粗暴，作曲家用了间歇、跳跃、停顿、迟缓的节奏和冷冰冰的旋律来表现其冷酷无情：



瘦子贫穷、瘦弱而悲天悯人，作曲家便运用同音反复和旋律下行来表现他颤抖软弱、瑟瑟缩缩地诉说和乞求的形象。

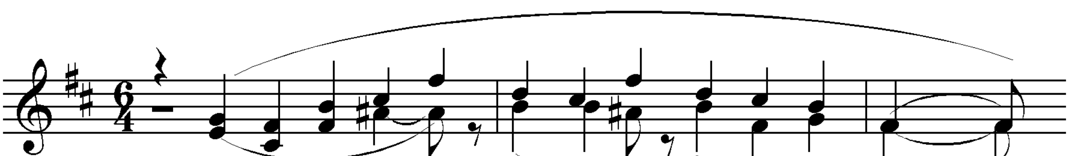
两者形成鲜明而尖锐的对比。两个不同形象的音调各自陈述后交织在一起，像是喋喋不休的对话，而最后富人的气势占据了上风，打断了穷人的哀求，整首乐曲寓意深长。

(7)《利莫日市场》 原画描绘了法国古老的县城利莫日的一个市场的情景。作曲家在总谱上写着："好消息！德·布桑如先生刚才找到了他的公牛。集市上的女人不完全同意，因为朗布萨太太新装了一副假牙，可是，旁塔列翁先生碍事的鼻子还红得像牡丹。"一个具有无穷的谐谑曲特点的音调表现了市场上熙熙攘攘的人群以及杂乱热闹的气氛，很富有生活气息。



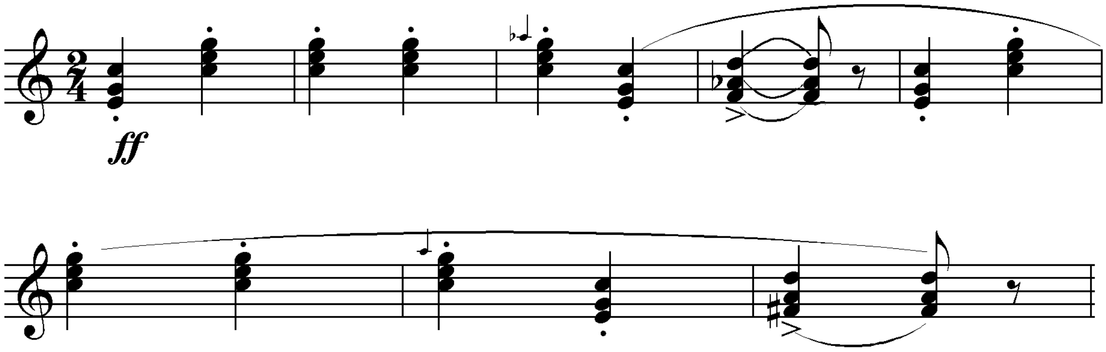
乐曲突然结束，在没有任何过渡的情况下直接进入下一曲。

(8)《墓穴》 哈尔德曼的一幅水彩画上画着由向导在前面打着灯笼带路，他自己同一位友人在昏暗的光线下参观地下陵墓的景象。画面阴森的气氛触动了穆索尔斯基，他创作的这首《墓穴》分为两段：第一段是广板，低沉阴郁的低音和不和谐的和弦制造出的一种阴森威严的气氛；第二段一开始的情绪是沉寂而茫然的，在单调、摇曳不定的震音背景下，用弦乐奏出"漫步"主题。不过音调变得严肃神圣，他为这段起了一个小标题——"用冥界的语言与死者交谈"，表达了作曲家对亡友的怀念之情。
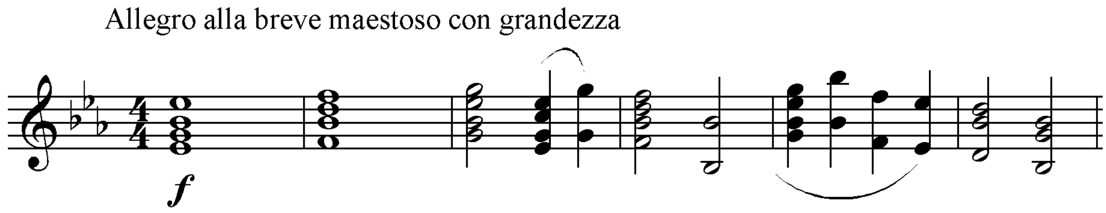


(9)《鸡脚上的小屋》("妖婆") 这首乐曲是根据哈尔德曼设计的一只钟的图案充分发挥想象力创作的。图案中钟是鸡脚撑起的一间小屋，小屋用俄罗斯雕花装饰着钟的字盘。在小屋的窗户

上，以斯拉夫文字代替数字。穆索尔斯基为这一设计赋予了童话色彩，想象木屋的主人是个妖婆，整个乐曲表现妖婆在树林里飞驰的幻想，音响中不时出现呼啸的风声，折断树干的劈啪声，作者为此取了个副标题“妖婆”。

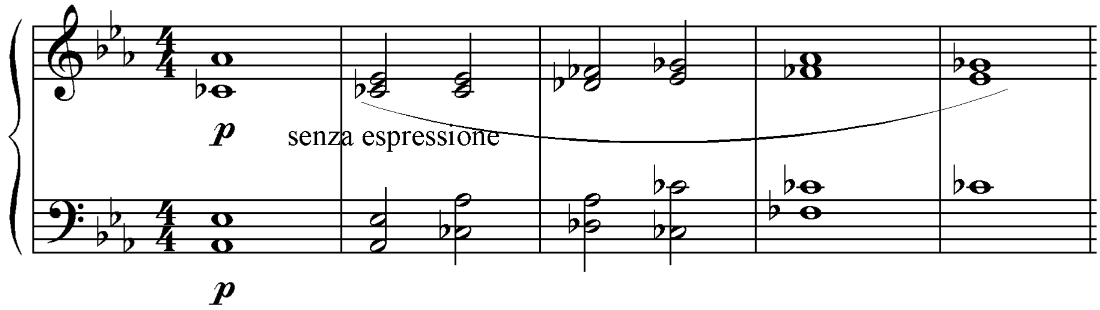


(10)《基辅大门》 原画是将在基辅建造的城市大门的设计图，整个设计具有浓郁的俄罗斯风格和民族色彩，其规模也是宏伟而别致的。作曲家从画中获得灵感创作了这首气势宏大的乐曲，并成为十首小品中最为精彩的一曲。全曲通过三个音乐形象来呈现作曲家的创作构想。

第一个是“巨人”般的形象，风格庄严肃穆、威武雄壮，像一首宏伟的颂歌。



第二个形象是肃穆的“祈祷”形象，使人感到虔诚而神圣。



第三个形象是“漫步”主题的发展，整个段落欢快热烈，描绘了节日钟声齐鸣、群民欢呼的沸腾场面。最后整首乐曲在节日的高潮中结束。

二、协奏曲　交响曲

（一）协奏曲

协奏曲（Concerto）来源于意大利语，原指：一群音乐家在音乐会上演奏或演唱，是音乐会的意思。现在指一件由独奏乐器与管弦乐队协同演奏的大型器乐套曲。17世纪时，协奏曲是一种以乐器为人声伴奏的合唱音乐。18世纪后，协奏曲才变成一个独奏乐器与一个交响乐团竞奏的音乐形式，进入19世纪，协奏曲到达它的巅峰时期，它的特点是独奏部分音乐鲜明的个性和独奏乐器显示出的高难度技巧性。在音乐进行中，独奏乐器与乐队常常轮流出现，相互对答、呼应和竞奏。独奏时，乐队处于伴奏地位，全奏时，独奏乐器休止，完全由乐队演奏。

（二）交响曲

交响曲，是一种由管弦乐队演奏的、具有奏鸣曲体裁特点的大型器乐套曲，也可以理解为一部由管弦乐队演奏的奏鸣曲，但它比奏鸣曲结构更为宏大、表现力更为丰富，是交响音乐中最重要的一种体裁。

交响曲一词源自希腊文Symphonia，原意为“一齐响”，最初是指不同的声音协和地同时发声，后来是指多声部的器乐合奏曲。1619年M.普雷托里乌斯在他的一部论述近现代曲式的著作中提出：交响曲应为不含有任何声乐声部的纯器乐合奏曲的作品。这是交响曲的一个转折。

早期的交响乐体裁是由17世纪末意大利歌剧序曲演变而成的。意大利歌剧序曲按“快板—慢板—快板”的三段次序排列，这种形式是由那不勒斯乐派的代表人物亚历山德罗・斯卡拉蒂（1660～1725）创立的，为交响曲的套曲形式打下了基础。随后，这种歌剧序曲逐渐从歌剧音乐中分离出来，发展成为一种独立的音乐会作品。

18世纪以后，交响曲在欧洲的不同音乐中心得到发展，其中影响最大的是德奥的曼海姆乐派和维也纳古典乐派。曼海姆乐派的代表作曲家是约・斯塔米茨（1717～1757），他致力于交响曲创作手法的创新，充分发挥交响乐队的演奏性能，首创了具有“渐强”和“渐弱”力度变化的演奏风格，提高了交响曲的表现力。M・G.莫恩第一次将小步舞曲（是当时流行的一种生活舞曲）引入交响曲中，把交响曲扩大成为四个乐章，创造了交响曲四个乐章套曲的雏形；以约・斯塔米茨为首的曼海姆乐派对欧洲器乐创作的发展起了重要的推动作用，成为维也纳古典乐派的厚重基石。

维也纳古典乐派的代表作曲家海顿、莫扎特、贝多芬，对交响曲的发展也作出了巨大的贡献：作为交响曲之父，海顿完善了交响曲的末乐章，确立了采用奏鸣曲式或回旋曲式以及二者结合的奏鸣

回旋曲式作为末乐章的形式;莫扎特将歌剧的声乐艺术与德奥交响曲的器乐艺术高度融合;贝多芬用谐谑曲代替小步曲的做法、动机的发展手法、主题的贯穿使用等技术,规范了交响曲这一大型音乐体裁,使交响曲成为器乐作品中最重要、最大型的一种体裁;同时他们创作的大量交响曲在欧洲音乐史上产生了深远的影响。

浪漫主义时期,交响曲在形式、内容、技术方面均有了长足的发展:贝多芬《第三英雄交响曲》对浪漫主义的开创、《第五命运交响曲》对传统交响曲乐队乐器结构的确立、《第六田园交响曲》对以后标题音乐的启示、《第九合唱交响曲》对人类的巨大震撼,舒伯特、门德尔松和舒曼的交响曲在贝多芬光环笼罩下也展示了各自的独特魅力,柏辽兹的"固定乐思"和标题音乐的创立,李斯特独创的"交响诗",勃拉姆斯的三度调性布局,马勒对柏辽兹扩大乐队编制思路的极致发展,以及民族乐派诸作曲家各种不同民族风格交响曲的创作都给交响曲的发展添上了各自的一笔浓彩重墨。

进入 20 世纪,世界变得更加多彩。以德彪西为代表的印象派为了展示自己的色彩运用了多乐章的交响诗,他称为"三联画"、"交响素描"。勋伯格和他的弟子写出了序列音乐风格的交响曲,肖斯塔科维奇蕴含其一生风格的 15 首交响曲,艾夫斯风格各异的 4 部交响曲,沃恩·威廉斯 9 部交响曲的兼并含蓄,另外还有科兰普、西贝柳斯、斯克里亚宾、伯恩斯坦、斯特拉文斯基等人的贡献,以及随着电气时代的来临而出现的电子音乐作品,显示出交响曲依然作为人们音乐表现的高级手段而存在,但已经不是唯一。

传统的交响曲结构一般分为四个乐章:

第一乐章是正规的奏鸣曲式结构,一般为快板,音乐发展充满动力,富于戏剧性效果,常表现出一种乐观、热情、积极、活泼的情绪,也常描写生活中的矛盾对立斗争形象,全部音乐是建立在两个性格不同、调性不同的主体的对比和发展上。

第二乐章是一般的单三部曲式、复三部曲式或变奏曲式,速度稍慢或慢板,与前一乐章形成极好的对比,音乐富于歌唱性,常表现个人深刻的内心体验以及对生活哲理的思考,这一乐章常为全曲的抒情中心部分。

第三乐章来源于舞曲,一般采用小步舞曲或者谐谑曲,快速的,结构常为复三部曲式,会插入一个有情绪对比的三声中部,音乐只是表现生活中的一些风俗性场面,如娱乐、游戏、舞蹈等。也有人用圆舞曲或进行曲来写。

第四乐章终曲快板或急板,一般比第一乐章的速度还快,用回旋曲式、回旋奏鸣曲式或奏鸣曲式结构,常表现一种乐观、明朗、欢乐的情绪,也常以热烈欢快的舞曲风音调来表现群众性节日欢乐或斗争的欢庆场面。

交响曲的乐章数量和形式结构并不是固定不变的,它是作者根据作品的思想内容而确定的。例如:舒伯特两个乐章的《未完成交响曲》和柏辽兹五个乐章的《幻想交响曲》都充分表现了浪漫主义的内容决定形式的美学特征,而马勒的《大地之歌交响曲》有六个乐章。

门德尔松《e 小调小提琴协奏曲》

【作品介绍】

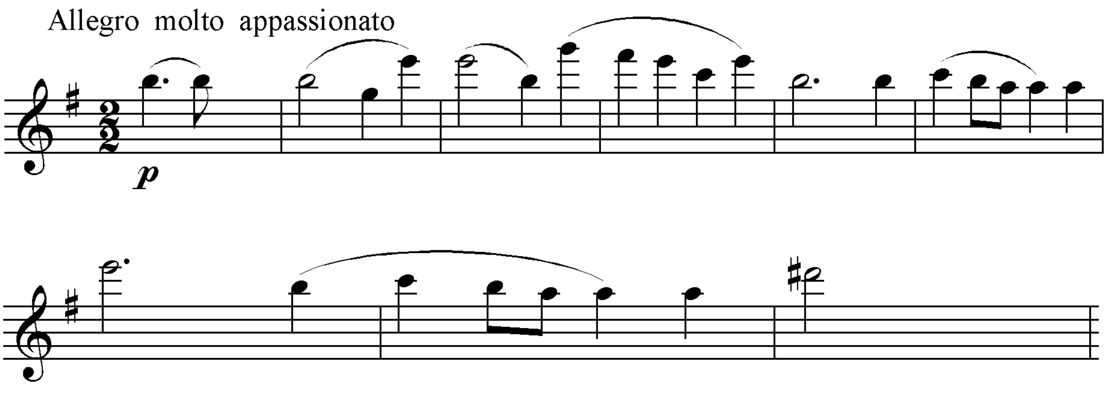
《e 小调小提琴协奏曲》,1845 年首次上演,是浪漫主义协奏曲最早的杰作之一,以贝多芬的、勃拉姆斯的 D 大调并称为"main con"(主协奏曲)。门德尔松的好友音乐家汤蒂尔·贝涅特曾把贝多芬的 D 大调和这首曲子分别比喻成"亚当"、"夏娃"。它不仅是门德尔松最杰出的作品,也是德国浪漫乐派诞生以来最美丽的小提琴代表作。有人甚至认为这部作品是小提琴协奏曲的"压卷之作"。二战期间,希特勒当局曾以犹太血统为由禁演过他和梅耶贝尔、马勒的作品,但当时的人们去

掉门德尔松的名字，以《e 小调小提琴协奏曲》的名义继续演出，说明了人们对这首曲子的高度评价。

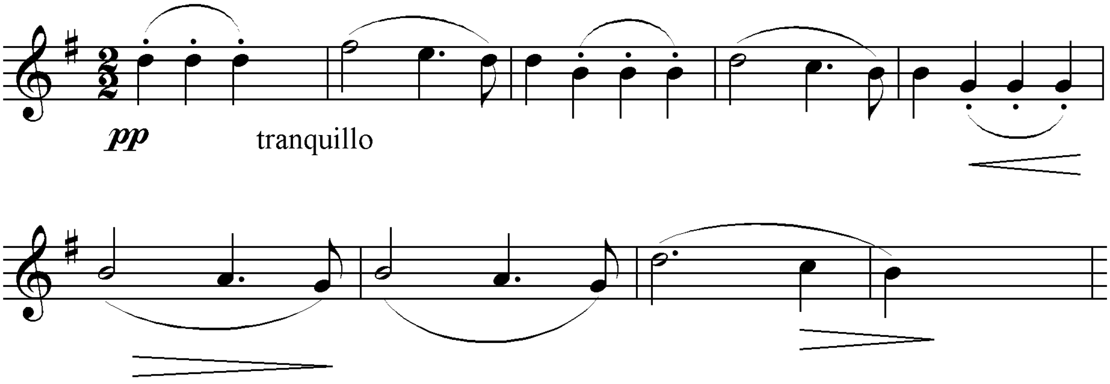
门德尔松是在 1838 年酝酿这首协奏曲的。当时他 29 岁，是莱比锡格万特豪斯交响乐团指挥。他在给他的得力助手、德国小提琴家费德南多·戴维的信中写道，“明年冬季以前，我要完成一首 e 小调小提琴协奏曲”，但到了 6 年以后的 1844 年 9 月 16 日才算完成，其间的时间耽搁是由于他的婚礼和为建立莱比锡音乐学院的奔波。而且这期间他还完成了他大量的包括《第三交响曲》和《无歌词》在内的其他作品。

全曲由三个乐章构成，乐章之间不中断地连续演奏，这在当时算是新的手法，作曲者可能是意在防止具有浪漫氛围的快速流动被切断；而各乐章却各自独立，体现了门德尔松以古典派传统为基础，并灌入新时代气息的典型作风。

第一乐章：热情的快板，e 小调，2/2 拍，是整部作品最著名的乐章。第一主题是一个充满动力情绪高昂的主导旋律。



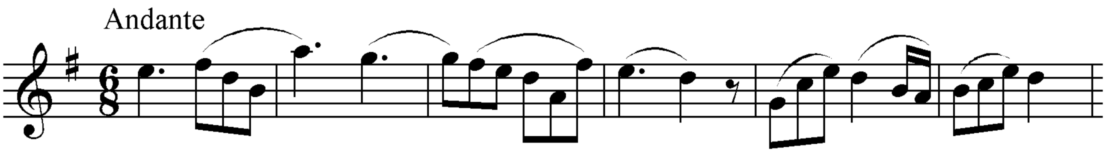
主题的优美使人无法用语言描述，甚至到了人们一想到门德尔松耳边就会响起这个旋律的地步。主题的动机一直在全乐章贯穿，时而被小提琴优雅地变奏，时而被乐队重复，时而完整，时而出现它华丽的片段，最后通过一个新的素材带出了第二主题：



第二主题和第一主题相比都是抒情性的，但在音区、节奏方面有了变化，是前一主题的发展。
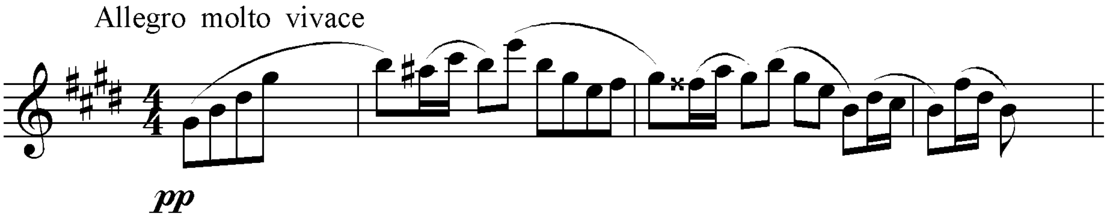
后面的华彩乐章是一个亮点，从形式上，门德尔松一反常态，改变了当时让演奏者即兴发挥的惯例，亲自写出了华彩乐章的音乐，使华彩乐段和全曲成为一个有机的整体。

第二乐章：行板，C大调，6/8拍，乐曲采用三段体，由独奏小提琴奏出甜蜜的主题。



这是一个抒情的而且富有门德尔松娴雅韵味的旋律。乐章中段的新主题大量使用了双音和八音度，显得光彩夺目。

第三乐章：以奏鸣曲式写成。开始带有一个小引子，在和前面一个乐章之间起到了一种缓冲的作用。短暂的休止后，铜管引出热情富有动力的第一主题：



后面的乐队节奏整体建立在一个民间舞曲似的音型之上，简单有效地把小提琴的声音凸现给听众，之后小提琴一段快速的经过句后，由乐队引出了第二主题，节奏同样来源于第一主题。

后面的音乐带着向前的动力进行急速，乐队和提琴齐头并进，形象鲜明，整体统一，给人一个完美的结束。

整个音乐结构平衡，风格统一，形象真挚，虽然没有尖锐的冲突，但柔美细腻的浪漫情趣和均匀对称的形式给人以独有的亲切感和轻柔感，使人有着另一种美的感受，小提琴的技巧处理手法精妙，与旋律糅为一体，华丽多变，达到了提琴音乐的至高境界，不愧为“莫扎特以后最完美的曲式大师”。

海顿《惊愕》

【作者介绍】


海顿

弗朗兹·约瑟夫·海顿(Franz Joseph Haydn, 1732～1809)，伟大的奥地利作曲家，“交响曲之父”与“弦乐四重奏之父”，维也纳古典乐派的代表人物之一。他与莫扎特和贝多芬合称“维也纳三杰”。

他生于维也纳附近一个叫罗劳的村庄，父亲是马车工匠，母亲是厨师，但都有音乐爱好，使海顿从小受到当地民间歌舞的熏陶。但他没有机会接受系统的音乐教育，他的音乐学习是在他的生活实践中积累的，8岁起就在教堂合唱团唱歌，18岁时因变声被解雇，然后开始他独立谋生的10年，这个时期他接触到了大量的维也纳世俗音乐。1759年起任伯爵宫廷乐长，此后30年都在贵族府邸中服役，此时他创作了大量的音乐作品。这种生活和创造的道路是18世纪时很多作曲家的相同道路，也是18世纪欧洲音乐生活的典型写照。1791年、1794年他曾两度去伦敦旅行，写了12部《伦敦交响乐》，这是他一生中最优秀的作品，在伦敦威斯敏斯特的亨德尔音乐节上，被授予牛津大学名誉音乐博士。1796～1802年间的6部弥撒曲和两部清唱歌剧(《创世纪》和《四季》)，是他宗教作品中最伟大和最有创造

力的部分。

他的作品广博浩瀚，遍及声乐、器乐的各个领域。早期作品属于巴洛克风格，此后大量的音乐作品逐渐向古典风格转换，最后形成了近代交响曲和四重奏的曲式、双管制管弦乐队体制。

交响曲方面：主要是完善了套曲的末乐章，具体是在他的第35和第38交响曲中的创新，确立了采用奏鸣曲式或回旋曲式以及二者结合的奏鸣回旋曲式作为末乐章的形式。这种结构紧凑、富有动力、整体平衡完整的形式成为后人写作交响曲的一种规则。

四重奏方面：首先是曲式与交响曲同步完善了四个乐章的形式，音乐方面多用小调对位，织体丰富，常用“谈话原则”，即把各部的主题彼此像交谈般的呼应，既有清晰的旋律，又有复调的美，从而使弦乐四重奏成为古典室内乐中最重要的体裁。

乐队体制方面：结束了从前乐队中使用乐器的不固定性，它确定了以弦乐五声部为基础的双管制管弦乐队体制，管乐器双编制包括两支长笛、两支双簧管、两支单簧管、两只大管、两支圆号、两支长号，另外加定音鼓。

虽然无论交响曲还是弦乐四重奏都不是由他首创，但正是经过他大量作品的实践和理论贡献，才使这两种重要的器乐曲体裁进入成熟阶段。

其主要作品有：交响曲104首以上，各种协奏曲（包括钢琴、小提琴、大提琴、圆号、管风琴等）、弦乐四重奏84首、钢琴三重奏31首、嬉游曲125首、弦乐三重奏56首、键盘乐奏鸣曲52首、变奏曲5首、歌剧18部、清唱剧8部、康塔塔2首、弥撒曲12首，还有大量的合唱曲、歌曲及歌曲改编曲等。另外他还是现奥地利国歌的作者。

代表作有：《第四十五交响曲》（告别 Abschied）、《第九十二交响曲》（牛津 Oxford）、《第九十四交响曲》（惊愕 Surprise）、《第一百交响曲》（军队 Military）、《第一百零一交响曲》（时钟 Clock）、《第一百零三交响曲》（鼓声 Drum－roll）、《第一百零四交响曲》（伦敦 London）；弦乐四重奏第三、十七、二十、六十四、七十六、七十七号；清唱剧《创世纪》（Tne Creation）、《四季》（The seasons）。

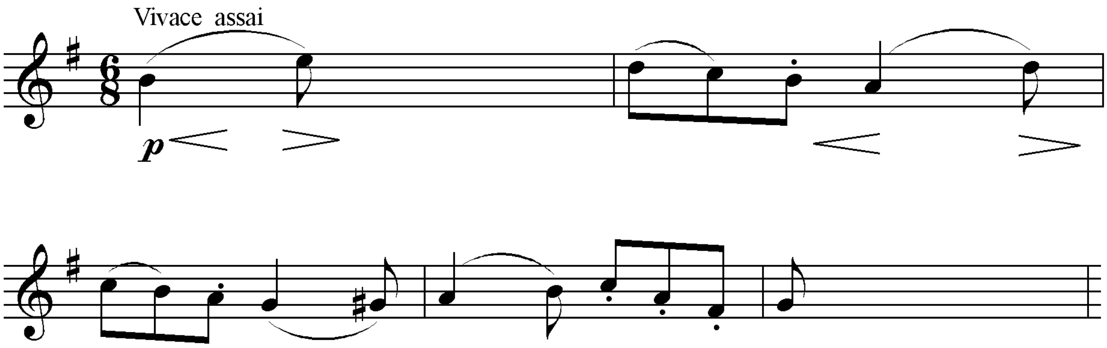
【作品介绍】

G大调第九十四号交响乐《惊愕》作于1791年，出演于1792年，是海顿首次访问伦敦时创作的前六首《伦敦交响曲》中最受听众欢迎的一首作品。

作品之所以命名为“惊愕”，是得名于作品中的第二乐章。据说当时在伦敦，海顿发现英国的贵妇人们在听音乐时心不在焉，于是海顿就和那些坐在包厢中附庸风雅的贵妇人们开了一个小小的玩笑，他特意把第二乐章的主题处理得安详柔和，在反复的弱奏之后，贵妇人们昏昏欲睡之时，乐队伴随着定音鼓的强奏突然加入一个全体合奏的强烈的属七和弦……那些贵妇人们果然从梦中惊醒，以为发生了什么重大事情，这部交响曲因此而成名，于是后人也就给此曲冠以“惊愕”的标题。这种处理方法在今天的观众听起来是司空见惯的，但在当时却是一种旁人没有用过的强力度对比作曲手法。这部交响曲是海顿最为著名的交响曲之一，与海顿的其他几部交响曲一起被认为是古典交响乐的丰碑，乐曲中充满了生机盎然的民间歌舞气息和明快欢乐的情绪。

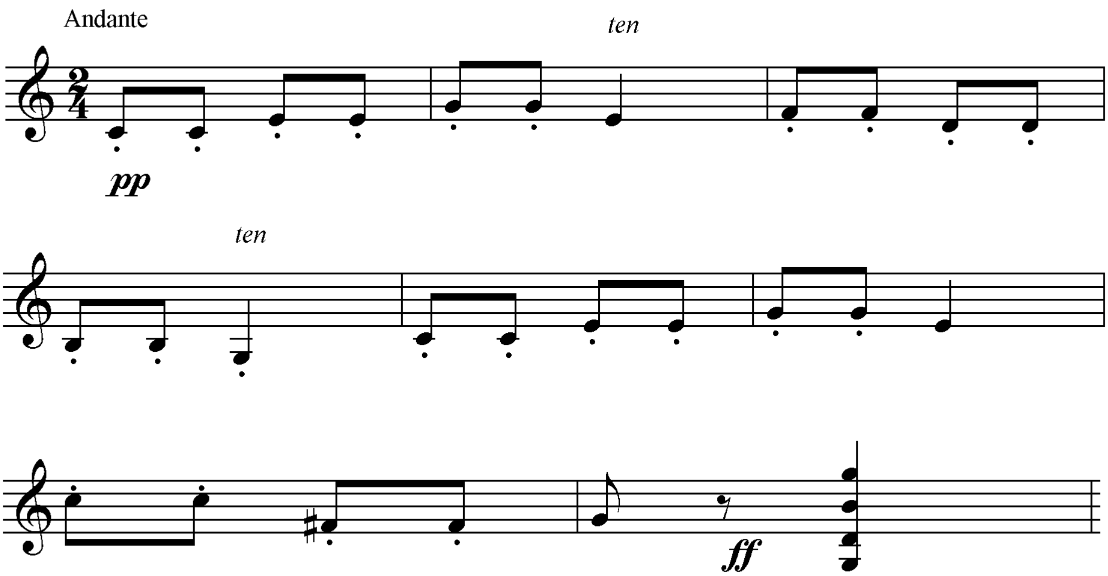
作品共分为四个乐章：

第一乐章，G大调，序奏为如歌的慢拍，3/4拍子，奏鸣曲式。乐章始终以第一主题（片段1）贯穿整体，其清澈的动机连接与围绕同一主题发展的结构，是海顿成熟时期交响乐的代表性作曲手法。乐曲从慢拍开始，由木管和弦乐器分别奏出缓慢如歌的旋律，随后由小提琴奏出具有吉卜赛风格的第一主题：



随后出现的第二主题与第一主题没有太大的对比。
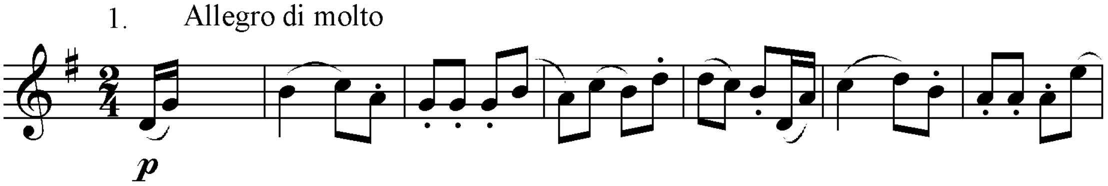
第二乐章，行板，C 大调，2/4 拍子，变奏曲式，是著名的“惊愕”的乐章。主题是一段轻柔典雅的具有奥地利民歌风格的优美旋律。
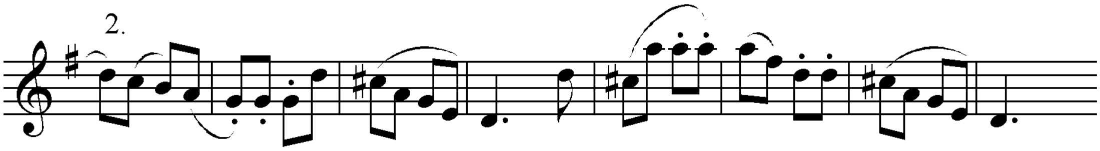


这个乐章共四个变奏，每次反复海顿都使它尽量保持原状，而且力度变得更轻，这样经过精心的设计后为后面全乐队的爆发留下了充分的余地。平缓的旋律之后突然出现一个乐队的强音，之后又进入平缓的旋律。这个强奏不光惊醒了那些贵妇人，更吸引住了其他听众，以至于以后在演出时，这个乐章都会被要求重复演奏。

第三乐章，小步舞曲，快板，G 大调，3/4 拍子，是一个带有三声中部的复三部曲式。旋律典雅，音乐富有活力，如一首圆舞曲。

第四乐章，终曲，急板，G 大调，2/4 拍子，回旋曲式。主题具有鲜明的歌谣风味，进行速度飞快，从技术上讲，在海顿时代来说是一个难度颇大的乐章，即使是在小提琴技术得到长足发展的今天，也是不容易演奏的。





贝多芬《第五交响曲》
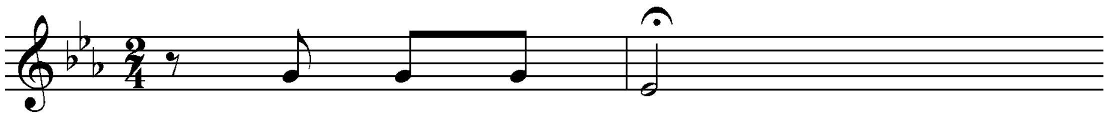
【作品介绍】

《第五交响曲》(命运)和他的《第三交响曲》、《第九交响曲》一样,同属于人类描写英雄主义的伟大作品的代表作,在这部交响曲中时刻表现出和他本人生活历程一样的前进和斗争。贝多芬开始创作第五交响曲是在第四交响曲之前的1804年,完成于第四交响曲之后,历时四年,其间还写作了小提琴协奏曲和第四钢琴协奏曲。因第四交响曲完成较早,命运交响曲因而被变成第五,并于1808年12月22日在维也纳首演(同时演出的还有第六田园交响曲和第四钢琴协奏曲),但当时并未取得维也纳民众的欢迎。

《第五交响曲》的中心思想是“从黑暗走向光明,通过斗争取得胜利”,也是最能代表贝多芬英雄性艺术风格的一部交响曲。

这首交响曲共分四个乐章:

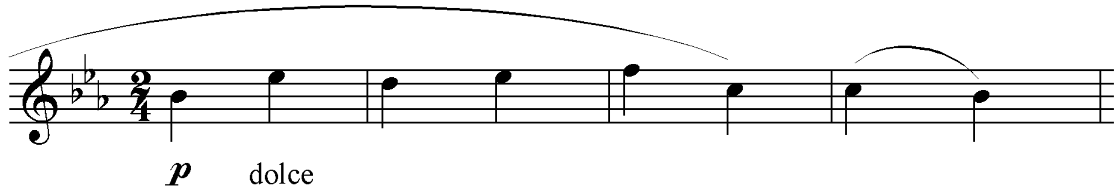
第一乐章:Allegro con brio 明亮的快板,奏鸣曲式。乐曲伊始,由弦乐器和单簧管共同有力地奏出建立在c小调上的一个富有动力的音型:



毫无疑问,这个动机是人类历史上最著名、最简短、最有力的一个主题。

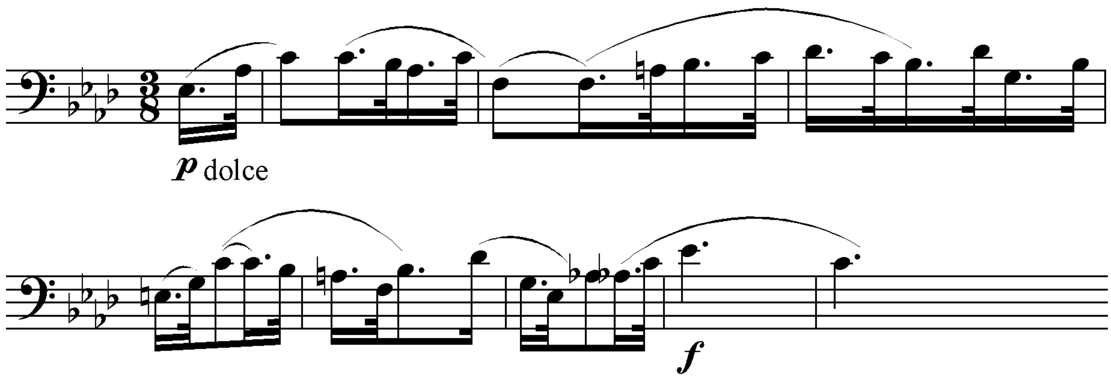
关于这个主题,贝多芬的一个叫安东·辛德勒的朋友曾记述过,贝多芬指着总谱上的这一主题说:“命运就是这样敲门的。”如警句一般,这个主题在整个乐章中能够反复出现,变换着高度和音色,像是一个悬而未决的问题时刻充斥于人的脑海,每一次变化又像是人们波动的心情,但整个乐章紧张的节奏使听众一直处在一种“恐惧”的气氛中,据说西班牙女低音歌唱家马丽勃兰第一次听《命运交响曲》时,吓得心惊肉跳,不得不退席而去。

乐章的第二主题虽然舒缓了一些,但也是由第一主题构成,做到了整体材料的统一,使整个乐章显得非常统一。

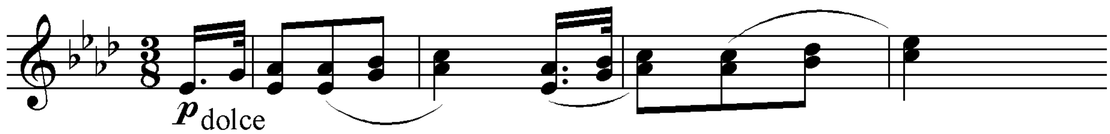


第二乐章：Andante con moto 稍快的行板，双主题变奏曲。双主题变奏就是两个不同的主体依序轮流加以变奏，形成对比。

与第一主题紧张的情绪相比，这个乐章显得宏伟而抒情。第一主题是由中提琴和大提琴在降A大调上奏出女性化的旋律，3/8 拍，稍快的流畅的行板。

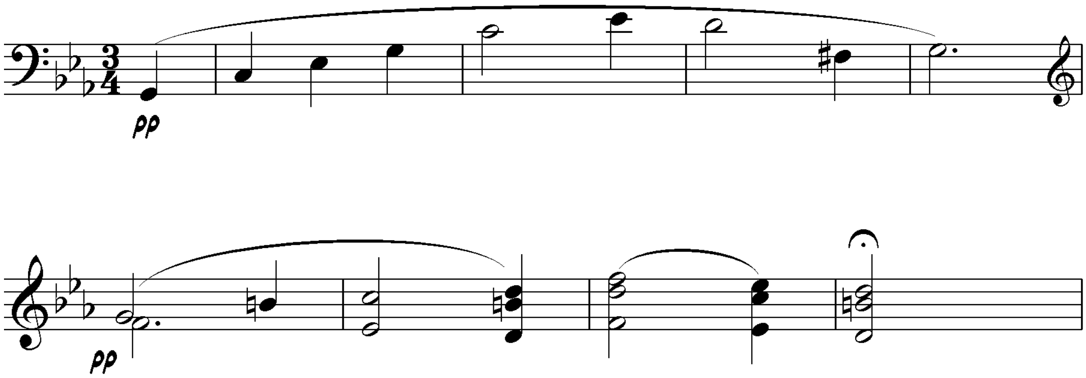


第二主题要男性化一些，结构方整，像是一首颂歌，这个主题由木管乐器用柔美的弱音奏出，显得迟疑，但与第一主题又形成了鲜明的对比。



最初的变奏是把主题分解成流动的十六分音符，后来又分化成快速起伏的三十二分音符，使得英雄性的精神慢慢坚定起来。

第三乐章：Allegro 谐谑曲。用复三段体形式写成。第一乐章的调性回到了 c 小调上，在这里，贝多芬表现了在其他交响曲舞曲乐章中不同的特性，由大提琴、低音提琴和小提琴唱出了典雅抒情的旋律。



突然闯入的圆号奏出由“命运”动机变形而来的主题，但比第一乐章的主题具有了更大的威胁，并引领着音乐发展到开始的“命运”动机主题上来，像是两个势力的斗争，最终以达到终点，以圆号的主题占领上风结束。

第四乐章：Allegro 快板。奏鸣曲式构成，是一首凯旋式的进行曲，如同一个胜利的结局一样，号角齐鸣的壮观景象象征着革命的胜利和人民的雀跃欢腾。

前面的各个主题在这里共同出现，肯定了光明、胜利和人民，形象地表现出节日般的辉煌，最后由乐队全奏，突然爆发的音响使全曲结束在一个渐强的终止上。

柴科夫斯基《悲怆》

【作品介绍】

本曲大概是在 1892 年冬至 1893 年春柴科夫斯基旅行国外的时候开始创作的，8 月完成，为作者的代表作。柴科夫斯基自认为这部交响曲是他一生中最得意的杰作。在他给朋友的信中写道：“……但我肯定地认为它是我所有作品中最好的，特别是‘最真诚的’一部，我从来也没有像爱它那样爱过我任何一部别的作品。”本曲首演于同年的 10 月 16 日，10 月 21 日作者不幸染上霍乱，于 10 月 25 日与世长辞（另外有一种说法，柴科夫斯基死于自杀）。本曲终成为柴科夫斯基的“天鹅之歌”。

关于这首曲子的标题，首演时还是没有的，里姆斯基—科萨科夫曾在首演休息时间问过柴科夫斯基，他回答说，当然有，不过不想宣布它。但在首演的第二天由于要出版的缘故，在柴科夫斯弟弟的建议下，它被当场标上了“悲怆”的题目。

柴科夫斯基的前三部交响曲表现了他多方面的创作探索以及他对周围现实生活的反抗，同时也充满着青春与明亮。而从第四交响曲起，他开始了深刻的思考和对命运压力的反映。第五交响曲中忧郁森严的开始乐章更加深了这种色彩，而第六交响曲的悲剧线条更成为柴科夫斯基交响乐中最为浓重的高点，成为他命运悲剧的终场。

这首交响曲正如标题所示，强烈地表现出“悲怆”的情绪，是作者对生活和世界的悲哀感受，其中对内心的痛楚、希望的逐步熄灭、令人肠断的思绪，表现得淋漓尽致。柴科夫斯基音乐的许多优秀之处，如旋律的优美、曲式的均衡、管弦乐法的精巧等优点，都在本曲中得到深刻的印证，使本曲不但成为柴科夫斯基作品中最伟大的乐曲，也成为古今交响曲中不可多得的精品之一。作者在本曲中的音乐描写是对充满严峻斗争、充满欢腾和惨败的人生的悲剧性写照，就像他在 1878 年一首小诗里写下的一样——

我们感到
人世的欢愉
是那么的亲切
那么熟悉，
但
等待我们的
坟墓却是那么的黑暗

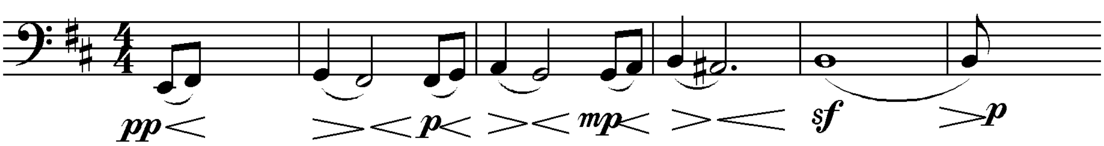
这首交响曲也是对人间苦难充满人道主义同情的俄罗斯艺术的典范之作。

本曲不属于严格的标题音乐，因为它不是针对某一特定事件或某一特殊个人的感情描写，只是以抽象手法表现出了人类共同具有的悲怆情绪。

全曲共分为四个乐章：

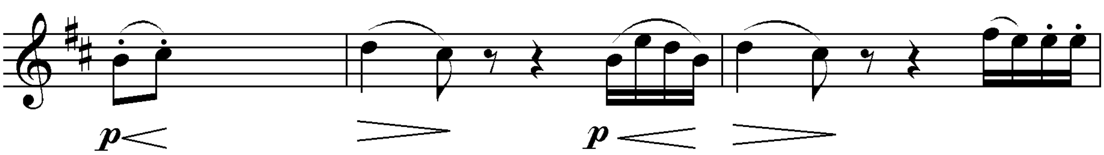
第一乐章：慢板，转不很快的快板，b 小调，4/4 拍子，奏鸣曲形式。序奏为慢板，低音提琴以沉重的半音下行作为伴奏，引出低音管在低音区演奏出呻吟般的旋律，其他乐器则如叹息般地继续着这种情绪，使乐曲一开始就笼罩了一种烦躁不安的阴沉气氛。

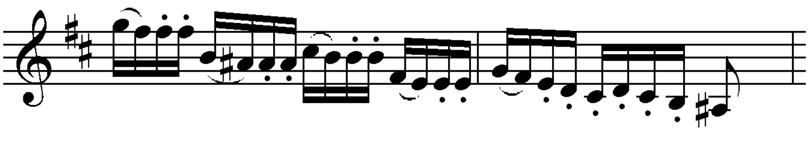
Adagio



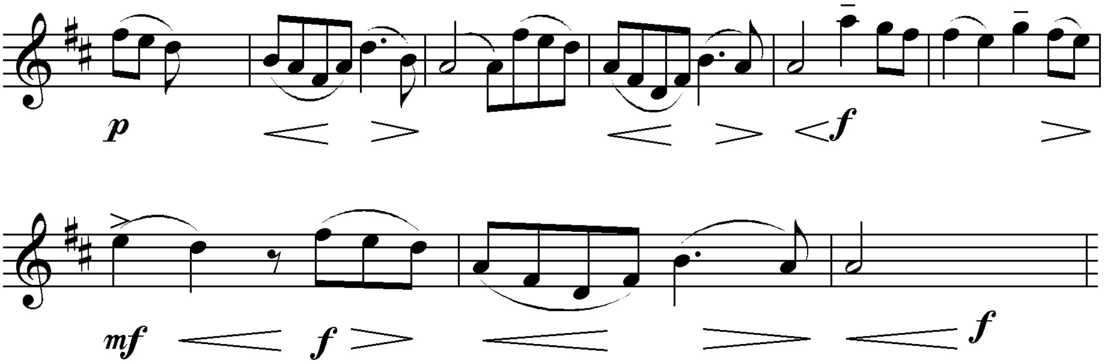
经过一个小小的停顿，主部的第一主题快速而富有节奏感地奏出，把前面的低沉发展成为长吁短叹，一波三折，旋律变得如歌唱一般焦虑不安：

Allegro non troppo
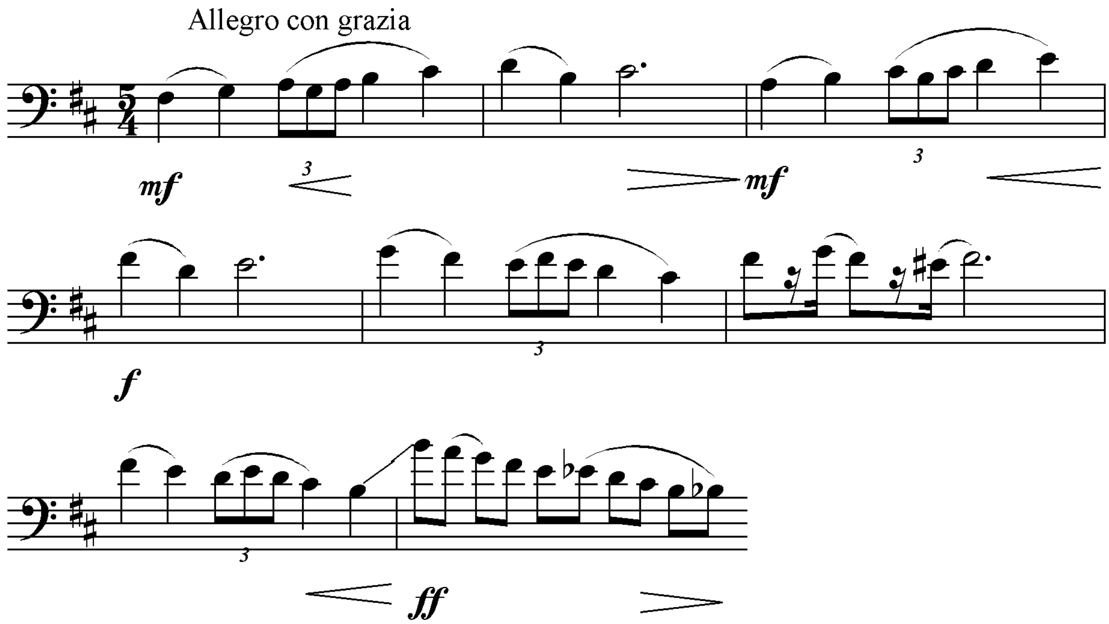




之后，乐曲的速度旋律即转成行板，第二主题哀愁而美丽，而中提琴的引入，像是带着幻想的甜蜜进入到一个暂时抛却苦恼而使人沉醉的幻想中一般：

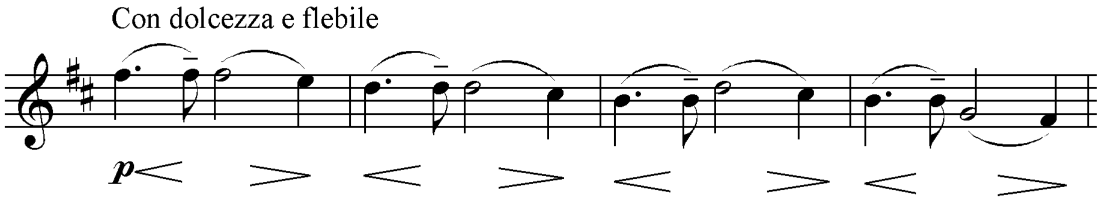


本乐章的终结部十分柔美、温和，旋律在平静的伴奏下伸展，形成谜一样的结尾。

第二乐章：温柔的快板，D 大调，5/4 拍子。自始至终一贯单纯的色彩，素材来自俄罗斯民谣。整个乐章与前一乐章相比显得明朗和抒情。5/4 的拍子，形成了不安定而又稍快的音乐，伴以活泼轻松的伴奏，大提琴如歌的旋律更为它增加了柔和优美的基调，是一首如梦如幻的圆舞曲，像是作曲家对幸福生活的幻觉：



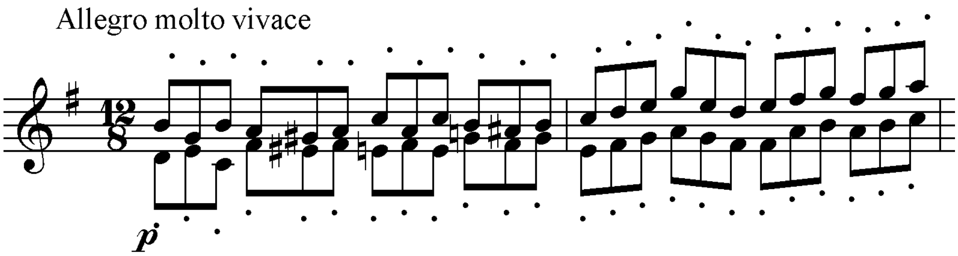
伴随着娇媚的舞曲，一个忧郁的下行旋律凸现出来，如主人公独自站在舞厅中央，不安的情绪与空虚感和前面欢快的音乐形成不对称的和谐：



第三乐章：极快的快板，G 大调，4/4 拍子，谐谑曲与进行曲混合而无发展部的奏鸣曲形式。作者形容这个乐章是“欢快的进行曲”。
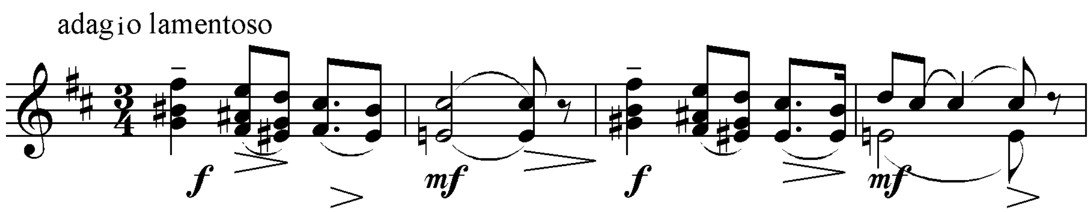
这一乐章的主要内容反映了人们四处奔忙、积极生活的景象，有人认为这一乐章体现出了作者对过去的回忆。

本乐章的第一主题为谐谑曲形式，轻快、活泼，与前两个乐章的主题形成对比。第一主题如第四交响曲中的著名的拨奏段一般，生机勃勃，色彩多样，神秘虚幻，像是主人公在同人世做最后一次回顾，表现人类在苦恼时爆发出的反抗力量：

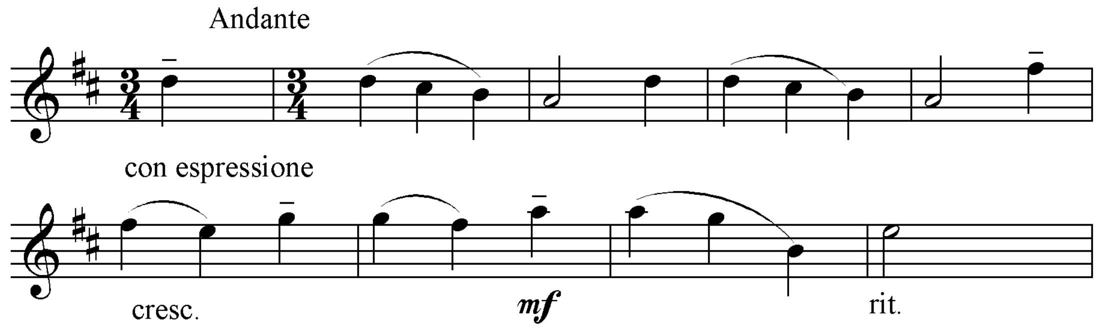


此部分略经扩展后，再次出现该谐曲主题而达到高潮。紧接着进行曲主题再现，乐章的结束部便在进行曲主题片段堆积之下强烈地结束。

第四乐章：终曲，悲哀的柔板，b 小调，3/4 拍子，自由的三段体。这是作者一个独特的构思，柴科夫斯基自己曾说，虽然不能把第六交响曲缓慢的末乐章说成是史无前例的，但它十分富于独创性。表现出形式要服从于内容的原则。一般交响曲的终曲都是最为快速、壮丽的乐章，而本交响曲的末乐章正相反，主体极为沉郁、晦暗，酷似第一乐章的引子，画龙点睛一般地表现着“悲怆”的主题，表现着不可幸免的死亡。厚重的弦乐深情而悲壮：



同这个主题相对，第二主题相对明朗，节奏较宽广一些：



这个主题被反复地发展着，最后在轻轻的锣声中终止，而这个主题如一首为死者的安魂祈祷一般，声音慢慢低沉下去，渐渐直到消失……

马勒《大地之歌》

【作者介绍】

马勒·古斯塔夫(Mahler Gustav，1860～1911)，奥地利指挥家、作曲家。

1860年7月7日，马勒生于波希米亚的小城卡里希特的一个贫苦犹太人的家庭。马勒的父母共生下14个孩子，其中8个子女夭折。这些过早接触到的死亡，对马勒造成终生的记忆，在童年时代就显露出音乐才能的他6岁参加了钢琴比赛，8岁便为别的孩子教授钢琴。15岁那年，马勒入维也纳音乐学院接受正规的音乐教育。在那里，他一方面学习钢琴，同时还公开演出，这对日后马勒的创作和指挥生涯有着重要的意义。


马勒

1877年，马勒为了扩大自己的眼界，到维也纳大学学习历史、哲学和音乐史。在这几年间，马勒广泛地学习了他的前辈(包括贝多芬、门德尔松、舒伯特、舒曼、韦伯、瓦格纳等音乐家)的音乐作品，同时也向他同时代的作曲家查理·施特劳斯学习，并和作曲家沃尔夫结下了友谊。

1880年到1900年，马勒先后在奥地利、莱巴赫(Laibach)、奥尔米茨(Olmutz)、卡塞尔(Kassel)、布拉格、莱比锡、伦敦、莫斯科、巴黎等地指挥演出，影响越来越大。

1886年，马勒会见了已故作曲家韦伯的孙子，使他有机会修订了韦伯的一部喜剧，并于1888年成功地指挥了韦伯的这部歌剧的首演，这次演出使马勒被聘为布达佩斯歌剧院的音乐总指挥。聘期为10年。但他又早早地辞去了这个职务。

1891～1897年，他接受了汉堡市歌剧院的首席指挥一职。这期间写成了他的第二、第三节交响曲。

1897～1907年，马勒先后担任维也纳宫廷歌剧院指挥，后兼任院长，并兼任了维也纳交响乐团的指挥，这标志着他在音乐事业上有了公认的成就。1899年，他在沃尔特湖边的迈尔尼希买了一块地，造了一幢乡村别墅和一间用于作曲的小木屋，夏天在此度假作曲。1902年，他和阿尔玛结婚，婚后生了两个孩子。这个时期，可以说是马勒艺术事业的“黄金时代”。1907年春天由于种种原因不得不愤然辞去了一切职务，并离开了维也纳，从而结束了他一生事业上的“黄金时代”。同年12月旅居美国，被聘为纽约大都会歌剧院交响乐团指挥，并且创立了“纽约爱乐协会”。

但就在这同一年，他的个人生活遭到了巨大不幸，这年的7月，他最喜爱的大女儿不幸夭亡，而

马勒自己也患上了心脏病。阿尔玛曾这样写道:“我们害怕每件东西。他常常在走路中停顿下来,发现自己心跳不正常。他常常要我听他的心,看看是否心跳得清楚,或快,或平静……”她称这年的夏天是“最沮丧的夏天”。但是马勒十分怀念故土,每年夏天,他仍然回到奥地利的乡间从事音乐创作。

1911年回国期间心脏病发作,死于维也纳,时年51岁。

马勒的主要作品有:

十首交响曲(最后一首未完成);

人声与乐队作品:《旅行者之歌》、《少年魔角》、《亡儿之歌》、《大地之歌》。

《大地之歌》是马勒最著名的交响作品,最初来源于中国的古诗:1862年,法国人赫维·圣丹尼斯根据中文版的《唐诗合解》(1726年出版)、《唐诗合选详解》(乾隆年间出版)、《李太白文集》和《杜甫全集详注》四种书选译了法文版的《唐诗》。1867年,法国女意象派诗人朱迪斯·戈谢也出版了一本唐诗的法文选译本——《玉书》。1905年前后,汉斯·哈依曼根据前两种法文版本又转译出版了德文版的《中国抒情诗》。1907年,汉斯·贝格根据以上三种版本再次转译的德文唐诗译本《中国之笛》出版。1908年,马勒就根据《中国之笛》创作了《大地之歌》。

据阿尔玛说,马勒最初打算创作像《旅行者之歌》和《亡儿之歌》那样的管弦乐伴奏的歌曲,但当他开始创作之后,规模逐渐扩大,终于写成了交响曲。这部交响曲的排序,应该是第九号,据说马勒似乎对这件事很忌讳;因为贝多芬、舒伯特、德沃夏克和布鲁克纳一生中都仅仅创作了九部交响曲,他故意不为它编号,发表时名为《大地之歌,为男高音和女高音(或男中音)和管弦乐而作的交响曲》。

当他写作《第九交响曲》时,却向阿尔玛说道:“其实这是《第十交响曲》了,因为《大地之歌》是我的《第九交响曲》啊。”后来,创作《第十交响曲》时,他说:“嗯,这样一来,危险已经躲过去了。”然而,他没来得及写完《第十交响曲》,就与世长辞了。毕竟“九”这个数字对于马勒来说是关系到命运的数字啊!

马勒生前没能听到《大地之歌》的演奏。他把这部乐曲的首演委托给他的得意门生瓦尔特,瓦尔特在回忆录中写下了当时的激动心情。

“下一次在维也纳相见时,为了让我作准备,他把《大地之歌》的总谱交给我。他不亲自指挥首场演奏,这还是头一回,也许是因为害怕兴奋……我开始钻研这部作品,发现它充满激情、痛苦和绝望;但又充满了祝福人类的别离和消逝的音响。我在这位已经触到死神之手的作曲家的最后的表白里,度过了心情无比激荡的时刻。”

现在让我们来回顾堪称马勒晚年的“灵魂的自白”的《大地之歌》吧。

【作品介绍】

这位伟大作曲家的交响乐根基始终是建筑在歌曲之上的。他一生创作了十部交响曲(包括未完成的),其中有五部加入了人生就是有力的证明。而这部《大地之歌》就更表现了他独特的特点,六个乐章当中,第一、三、五乐章加入了男高音独唱;第二、四、六乐章加入了女高音(男中音)独唱。

第一乐章《咏大地哀愁的祝酒歌》。

这一乐章是根据李白的七言古诗《悲歌行》摘出的歌词创作的:

悲来乎,悲来乎!
主人有酒且莫斟,
听我一曲悲来吟。
悲来不吟还不笑,

天下无人知我心。
君有数斗酒，
我有三尺琴，
琴鸣酒乐两相得，
一杯不啻千钧金。
悲来乎，悲来乎！
天虽长，地虽久，
金玉满堂应不守。
富贵百年能几何，
死生一度人皆有。
孤猿坐啼坟上月，
且须一尽杯中酒。

马勒把全诗分为三个部分，明暗交错。以男高音的歌词“生是黑暗的，死也是黑暗的”贯穿着整个乐章。为了表现凭借酒力忘却死亡的恐惧，马勒在管弦乐部分作了出色的表现，开始便是圆号和加弱音器小号的号角：



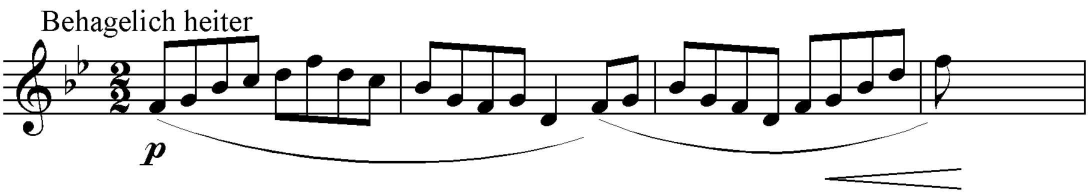
第二乐章《秋日的孤独者》。

对于这一乐章的词作者，中国学者仍有所争议，有人说是钱起，有人说是张籍或张继。

如作者在总谱上标明的一样，在“有点慢条斯理和厌倦”的情绪下，在小提琴冷漠的伴奏下，女中音唱出“秋日寂寞”，乐曲充满了秋天的寂寞和孤独。这种忧郁的浪漫情绪，是典型的马勒式的表现。

第三乐章《咏少年》。

这又是一个有争议的乐章，无法确定是李白的哪一首诗，但“青春”在曲中得到表现，循照惯例，如果第二乐章是徐缓的乐章，那么这个第三乐章就可称之为谐谑曲了。男高音唱出人们在湖心亭中饮酒、畅叙人生、吟诗作赋之乐。曲调巧妙地运用五声音阶，形成一幅迷人的音画。
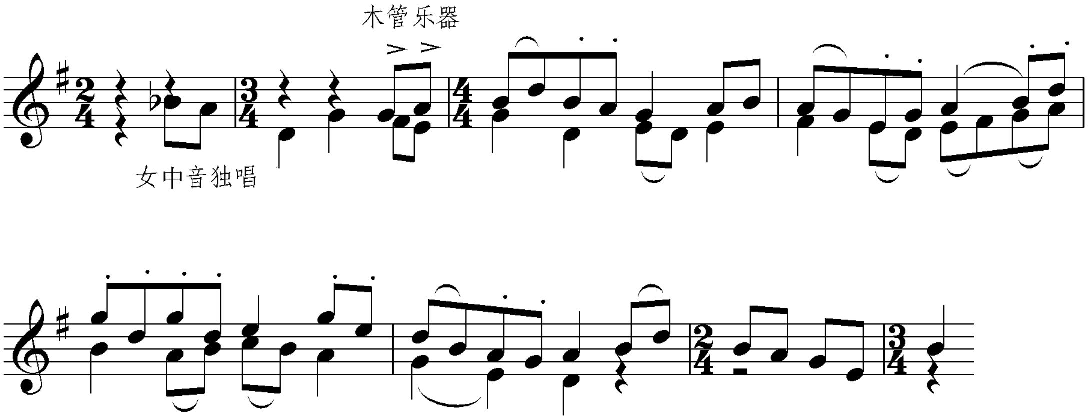


第四乐章《咏美女》。

又是来自李白的一首七言诗《采莲曲》：

若耶溪旁采莲女，笑隔荷花共人语。
日照新妆水底明，风飘香袂空中举。
岸上谁家游冶郎，三三五五映垂杨。
紫骝嘶入落花去，见此踟蹰空断肠。

女中音独唱，表现出优雅如画的主题。



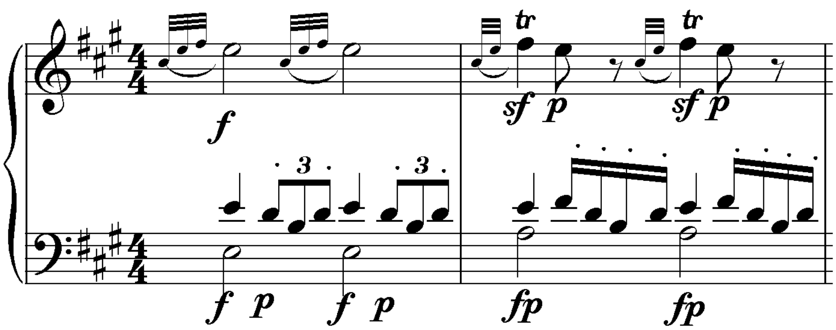
这里有许多姑娘在岸边摘花、嬉戏，一片欢声笑语；还有其后骏马驰骋的少年们的英姿。这是一个带有舞曲节奏的轻快的乐章。

第五乐章《春日的醉翁》。

也是根据李白的五言古诗《春日醉起言志》创作的。

处世若大梦，胡为劳其生？
所以终日醉，颓然卧前楹。
觉来盼庭前，一鸟花间鸣。
借问此何时？春风语流莺。
感之欲叹息，对酒还自倾。
浩歌待明月，曲尽已忘情。

像第一乐章一样，这里描写的是一位“醉酒者”，男高音唱道：“如果人生若梦，新老又有何益，倒不如一醉方休。当你醒来时，小鸟报春。不过，春天与我何干，任凭酒醉吧。”这是令人陶醉的乐章，描写了小鸟的鸣啭。



第六乐章《告别》。

这个乐章是全曲的中心，约占了全曲的一半，是以孟浩然和王维的诗为基础的。

孟浩然《宿夜师山房待丁大不至》：

夕阳度西岭，群壑倏已暝。
松月生夜凉，风泉满清听。
樵人归尽欲，烟鸟栖初定。
之子期宿来，孤琴候萝径。

王维《送别》：

下马饮君酒，问君何所之。
君言不得意，归卧南山陲。
但去莫复闻，白云无尽时。

深沉的锣音，继以双簧管带着哀愁的旋律，“告别”在这动人的情景中开始，逐渐日暮，歌唱出向沉睡的大地和亲友们告别的惜别之情。这个乐章里，马勒在生命即将终结时把他对人生、命运和生活的理解向我们娓娓道来。长长的管弦乐间奏之后，进入后一半，那是本曲的精华。

“朋友，这个世界不曾给我幸福。你问我去向何方？我为了让孤独的灵魂得到安息，我将浪迹山野。我为寻觅故乡而漂泊，我寻觅我应去的地方。不过，我不会去得再远了，我的心很平静，默默地等待那一时刻。”每当人们听到这独唱，都深受感动，仿佛直接体会到了马勒当时的心情。

最后一部分歌词，是马勒自己所作，非常精彩：

“如果春天回到我热爱的大地，那么，就会遍地鲜花盛开，绿树成荫。到处都是明亮的绿色，永远、永远……”

竖琴和钢片琴，还有曼陀林，奏出天上的声响，“永远、永远……”的歌声重复多次，全曲结束。

1911年初，在完成《大地之歌》的两年半以后的马勒终于在当年5月18日深夜逝世于维也纳，年仅51岁。半年后，11月20日，他的弟子、大指挥家瓦尔特亲自指挥，《大地之歌》首次震撼了人间。

罗曼·罗兰在一篇文章中对马勒作了这样的评论：“研究了他的作品，你会相信，他是当今德国极为难得的人才：一个转向内心世界的人，一个有真诚感受的人。然而这种思想感情并没有找到真正忠实的、个人的表达方式。它们通过一层怀旧的、古典气氛的面纱传给我们。”

第二十一章　综合艺术形式

舞剧音乐《天鹅湖》

四幕幻想芭蕾舞剧《天鹅湖》，作于1876年，是柴科夫斯基的芭蕾舞剧代表作之一，也是世界芭蕾舞经典名作。


剧照

该剧取材于神话故事，剧情概括如下：美丽的公主奥杰塔和她的女友们被魔法师罗特巴尔特施用魔法变成天鹅，只有到晚上才能恢复人形。一天晚上，勇敢、多情的王子齐格弗里德打猎来到湖边，与公主相遇，并深深爱上了她。公主向王子叙述了自己的不幸，并告诉他，只有忠贞不渝的爱情才能使她和女友们恢复人形，获得自由。王子发誓永远爱她。

在为王子挑选新娘的舞会上，魔法师化装成武士，使用诡计破坏王子和公主的爱情，他的女儿奥季丽雅扮成公主奥杰塔的模样，欺骗了王子。王子发觉受骗后，立即奔向湖岸，用坚定、忠贞的爱情表白取得了公主的谅解，并在公主和一群天鹅的帮助和鼓励下，与魔法师较量。在正义和爱情面前，魔法不再起作用，天鹅们都恢复了人形。王子与公主终于结合在一起。

柴科夫斯基在这部舞剧中以富于浪漫色彩的抒情笔触，展现了诗一般的意境，描绘了主人公忠贞不渝的爱情故事，歌颂了为幸福而勇于斗争的精神，阐明了正义终将战胜邪恶的真理。

柴科夫斯基将其丰富的艺术想象力和内在、充沛的艺术情感融于《天鹅湖》的音乐创作中，既保留了传统芭蕾舞剧优美、典雅的风格，又对音乐以创造性发展，突出了交响性特征。全剧近30段音乐将剧中各具特色的舞蹈和哑剧情节连接起来，贯穿发展为一个有机体的严密整体。从序幕到终曲，每一场音乐都对剧中场景、戏剧矛盾冲突、人物性格和内心世界进行了出色描写和刻画。评论家们称之为“第一次使舞蹈作品具有了音乐的灵魂。”

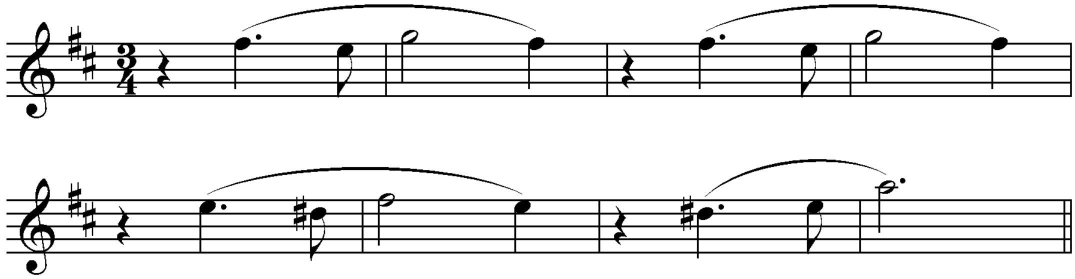
全剧共分为四幕。

序曲，由双簧管奏出柔和而具有悲剧色彩的曲调：

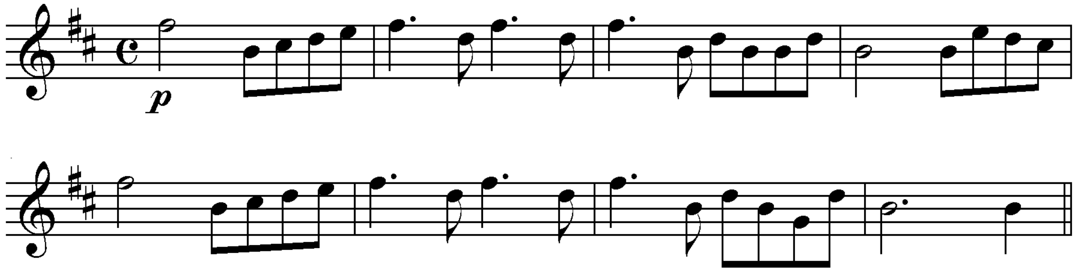


这段旋律是天鹅主题的变体，概括地表现了剧中动人的图景。

第一幕。庆祝王子齐格弗里德成年礼的盛大聚会。音乐主要由多首热情、奔放的舞曲组成。其中，以王子和青年们、村民们在树林中跳的圆舞曲最为动人。这一大调性的圆舞曲在木管演奏的琶音中，以清新的旋律、新颖别致的节奏和不断变换的配器色彩，使乐曲更加优美动听、沁人心脾：



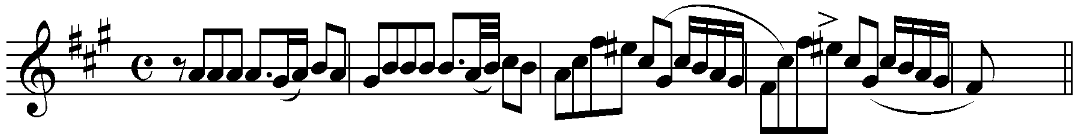
几首舞曲过后，夜空中出现了一群天鹅。从远处传来颤动、凄楚的乐曲声，这是在竖琴和提琴颤音的伴随下，由双簧管和弦乐先后奏出的天鹅主题，是全剧的主要音乐形象：
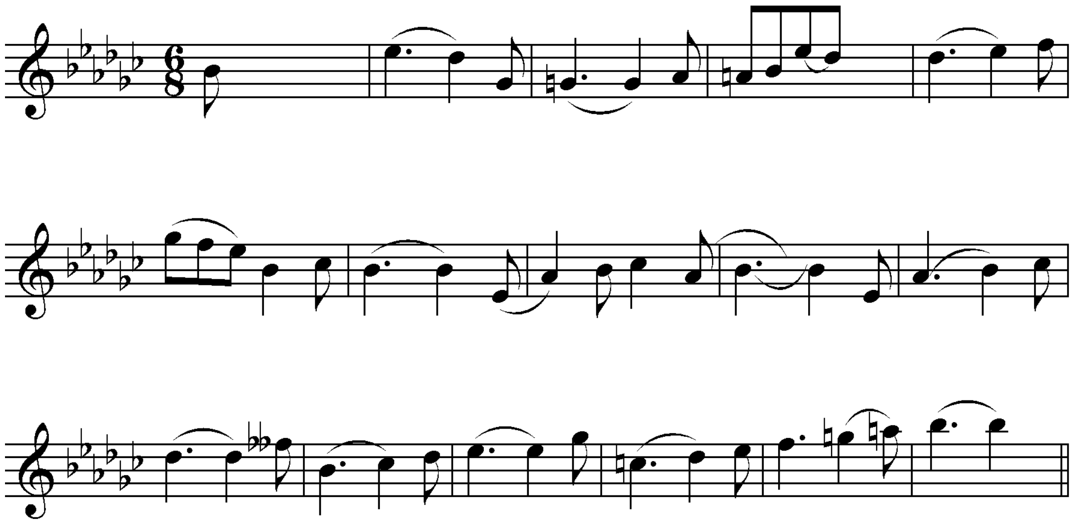


第二幕。月夜湖畔，一群白天鹅引颈向前浮游，最后一只戴着金冠的天鹅就是美丽的公主奥杰塔。整个乐队宏大的演奏将天鹅主题不断发展着。王子与公主相遇，在双簧管轻柔的旋律中，公主向王子叙述着一切。随后，旋律变成双簧管和大提琴温柔优美的二重奏，他们相爱了。白天鹅们翩翩起舞，抒发着喜悦的心情：



天鹅舞曲的第四曲是由四只小天鹅跳的《四小天鹅舞》，小天鹅们手臂交叉，用“击脚跳”、“轻步行进”以及头部的转动等整齐一致的舞姿，惟妙惟肖地表现了小天鹅的形象。这段音乐轻松活泼、质朴动人，广为人们所熟悉和喜爱：



这一幕中另一段同样著名的音乐，是公主与王子初诉衷情、互表爱意时的“爱情之歌”。音乐于深情柔婉中表现一种激情，生动地描绘了二人羞涩而兴奋的美好爱情体验。开头的引子是竖琴的华彩段，然后是在竖琴伴奏下的小提琴优美的独奏；中段是木管乐器和小提琴在弦乐伴奏下展开主题的旋律；再现部是由独奏大提琴和独奏小提琴构成的二重奏：
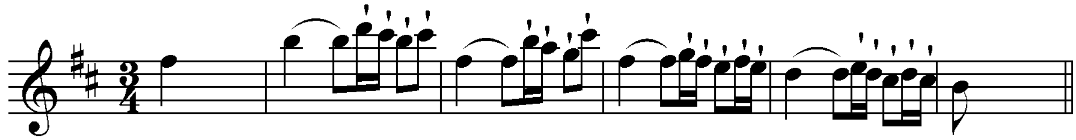


第三幕。盛大的王宫舞会场面。魔法师罗特巴尔特带着乔装成奥杰塔模样的女儿黑天鹅奥季丽雅也出现在舞会上。

这一幕集中了几首不同风格的舞曲，用以代表不同国家的客人所表演的舞蹈，如匈牙利舞、西班牙舞、意大利舞、玛祖卡舞等。其中的西班牙舞最为人们所熟悉。这是由两对男女青年表演的舞蹈。柴科夫斯基在这段音乐中吸收了西班牙波莱罗舞曲的节奏和音调，表现出西班牙民族矫健、豪放、泼辣的性格特征。用二部曲式写成。

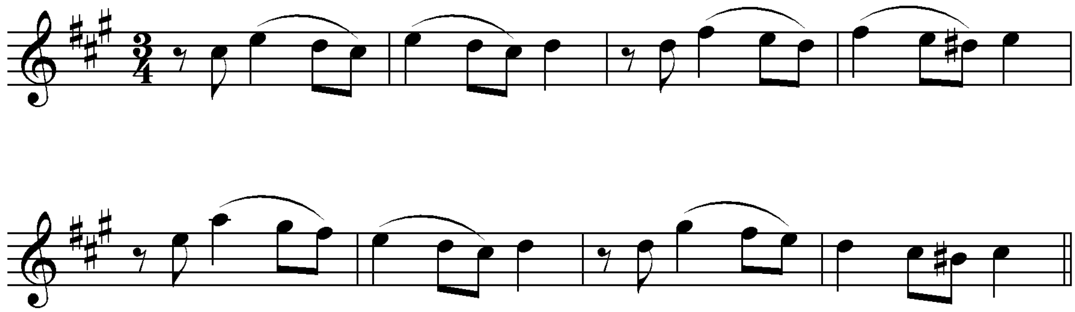
乐曲开始，由响板奏出两小节波莱罗舞曲节奏的引子：
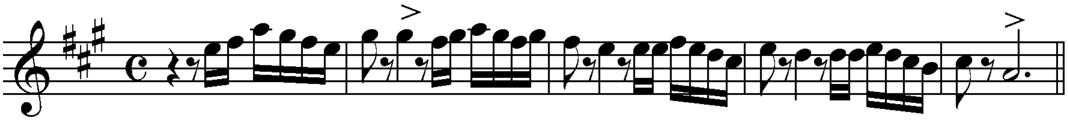
×××　××　××　|×××　××　××　‖

在弦乐的节奏型伴奏中，长笛和单簧管奏出 A 段主题：



B 段转入升 f 小调，旋律较为抒情，富于歌唱性，与 A 段热情活泼的曲调形成鲜明的性格对比：
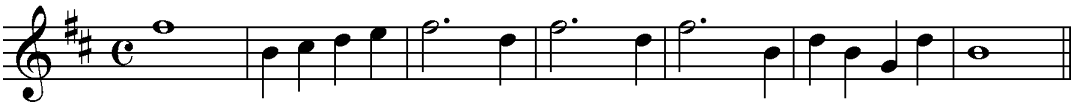


另一首由少女们手摇铃鼓跳起拿波里舞曲，同样精彩动人：



第四幕。天鹅湖畔，众天鹅们焦急地迎回痛不欲生的公主。乐队奏出旋风似的半音阶和色彩阴暗、音响刺耳的和弦，模拟暴风雨的来临。

王子发觉自己中了魔法师的奸计后，在风雨中发疯地冲到天鹅湖畔。这里，王子的悲痛体现在天鹅的主题中，王子的激情融汇于大雷雨的怒吼声中。经过与魔法师的激烈抗争，正义和爱情终于取得了胜利。

当天鹅主题再次出现时，速度放慢，由乐队全奏，变成庄严的颂歌；最后又从小调变为大调，音乐发展得更加宽广、明朗，成为一曲正义与爱情的辉煌凯歌：



芭蕾舞剧《天鹅湖》以其隽永、清新、优美的舞姿和充满诗情画意与戏剧力量的音乐，成为舞剧发展史上的划时代作品，几百年来在世界各国舞台上竞相演出，其艺术生命力永不衰竭。

参考文献

1.吕骥,贺绿汀.中国大百科全书.北京:中国大百科全书出版社,1989
2.缪天瑞.中国艺术研究院音乐研究所编.中国音乐词典.北京:人民音乐出版社,1984
3.夏野,陈学娅.东方音乐学会.中国民族音乐大系.上海:上海音乐出版社,1989
4.音乐欣赏手册.上海:上海文艺出版社,1981
5.江明惇.汉族民歌概论.上海:上海音乐出版社,1982
6 于润洋.音乐美学史学论稿.北京:人民音乐出版社,1998
7.刘晓静.三百年遗响.上海:上海三联书店,2002
8.孙从音.中国昆曲腔词格律及应用.上海:上海音乐出版社,2003
9.管谨义.中国古代歌曲概论.天津:百花文艺出版社,1998
10.江明惇.中国民族音乐欣赏.北京:高等教育出版社,1994
11.宋大能.民间歌曲概论.北京:人民音乐出版社,1979
12.袁静芳.中国传统音乐概论.上海:上海音乐出版社,2000
13.匡惠,孙从音.音乐欣赏基础教程.上海:上海音乐出版社,1993
14.张鸿懿,张鸿蔚.中国名曲欣赏.北京:北京出版社,1987
15.冯步岭.中国民歌欣赏.开封:河南大学出版社,1980
16.杨荫浏.中国古代音乐史稿.北京:人民音乐出版社,1980
17.汪毓和.中国近现代音乐史.北京:人民音乐出版社,1984
18.李民雄.传统民族器乐乐曲欣赏.北京:人民音乐出版社,1983
19.中国大百科全书·音乐舞蹈卷.北京:中国大百科全书出版社,1989
20.牛津简明音乐词典.北京:人民音乐出版社,1991
21.外国音乐辞典.上海:上海音乐出版社,1988
22.杨民望等.世界名曲欣赏.上海:上海文艺出版社,1984
23.罗传开.外国通俗名曲欣赏词典.上海:上海辞书出版社,1987
24.罗仕艺.大学交响乐欣赏.北京:中国青年出版社,1999
25.孙继南.中外名曲欣赏.济南:山东教育出版社,1987
26.许勇三.西方交响音乐发展纲要.北京:人民音乐出版社,1992
27.沈旋.西方音乐史简编.上海:上海音乐出版社,1999
28.尤·克列姆辽夫.柴科夫斯基的交响曲.曾大伟译.北京:人民音乐出版社,1958
29.沈旋.印象主义音乐的创始人.北京:人民音乐出版社,1994
30.志鸟荣八郎.西洋音乐名作故事.北京:人民音乐出版社,1996
31.尤里·凯尔第什.西方著名音乐家传.北京:人民音乐出版社,1992
32.菲尔·G·古尔丁.古典作曲家排行榜.海南:海南出版社,1998
33.周世斌.音乐欣赏.成都:西南师范大学出版社,2002
34.刘晓静,李斌.音乐精品选释.上海:上海音乐学院出版社,2003
35.周复三.音乐基础理论教程.济南:山东大学出版社,2002
36.李重光.音乐理论基础.北京:人民音乐出版社,1989